ВЕЧНЫЕ СПУТНИКИ

Иннокентий Анненский

Книга отражений
Вторая книга отражений

Ломоносовъ
издательство

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Метод Иннокентия Анненского, к которому он прибег при написании эссе, вошедших в две «Книги отражений» (1906, 1909), называли интуитивным, автора обвиняли в претенциозности, язык его объявляли «ненужно-туманным», подбор тем – случайным. В поэте первого ряда Серебряного века, выдающемся знатоке античной и западноевропейской поэзии, хотели – коль скоро он принялся рассуждать о русской литературе – видеть критика и судили его как критика. А он сам себя называл не «критиком», а «читателем», и взгляд его на Гоголя, Достоевского, Тургенева, Чехова, Бальмонта и прочих великих был взглядом в высшей степени субъективного читателя. Ибо поэт-импрессионист Анненский мыслил в своих эссе образами и ассоциациями, не давал оценок – но создавал впечатление, которое само по себе важнее любой оценки. Николай Гумилев писал об Иннокентии Анненском: «У него не чувство рождает мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли даже». К эссе из «Книг отражений» эти слова применимы в полной мере.

- Иннокентий Анненский
  - Книга отражений
    - Предисловие
    - Проблема гоголевского юмора
      - Нос (к повести Гоголя)
      - Портрет
    - Достоевский до катастрофы
      - Виньетка на серой бумаге к «Двойнику» Достоевского
      - Господин Прохарчин
    - Умирающий Тургенев
      - Клара Милич
    - Три социальных драмы
      - Горькая судьбина
      - Власть тьмы
      - Драма на дне
    - Драма настроения
      - Три сестры
    - Бальмонт-лирик
  - Вторая книга отражений
    - Предисловие
    - Изнанка поэзии

- Мечтатели и избранник
- Символы красоты у русских писателей
- Юмор Лермонтова

- Белый экстаз
  - Странная история, рассказанная Тургеневым
- Иуда
  - Иуда, новый символ
    - I. Обаяние Достоевского
    - II. Искусство Леонида Андреева
    - III. Зарождение Иуды
- Гейне прикованный
  - Гейне и его «Романцеро»
- Проблема Гамлета
  - Гамлет
- Бранд-Ибсен
  - Бранд
- Искусство мысли
  - Достоевский в художественной идеологии

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24

- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68

- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112

- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156

- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200

- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244

- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288

- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332

- ○ 333
- ○ 334

Иннокентий Анненский
Книга отражений. Вторая книга отражений

Книга отражений

Предисловие

Эта книга состоит из десяти очерков. Я назвал их *отражениями*. И вот почему. Критик стоит обыкновенно вне произведения: он его разбирает и оценивает. Он не только вне его, но где-то над ним. Я же писал здесь только о том, что *мной владело*, за чем я *следовал*, чему я *отдавался*, что я хотел сберечь в себе, сделав собою.

Вот в каком смысле мои очерки – *отражения*, это вовсе не метафора.

Но разумеется, поэтическое отражение не может свестись на геометрический чертеж. Если, даже механически повторяя слово, мы должны самостоятельно проделать целый ряд сложных артикуляций, можно ли ожидать от поэтического создания, чтобы его *отражение* стало пассивным и безразличным? Самое *чтение поэта* есть уже творчество. Поэты пишут не для зеркал и не для стоячих вод.

Тем более сложным и активным оказывается *фиксирование* наших впечатлений.

Выбор произведений обусловлен был, конечно, прежде всего самым свойством моей работы. Я брал только то, что чувствовал выше себя, и в то же время созвучное.

Но был и еще критерий. Я брал произведения субъективно-характерные. Меня интересовали не столько объекты и не самые фантоши, сколько творцы и хозяева этих фантошей.

Только не всегда приходилось мне решать свою задачу аналитическим путем, как сделано это, например, в «Портрете» и при разборе «Клары Милич». Иногда я выбирал путь синтетический, например для «Носа», «Двойника» и «Трех сестер». Самые очерки покажут читателю, в чем тут дело.

И. А.

Царское Село

Сентябрь, 1905 г.

Проблема гоголевского юмора

Нос (к повести Гоголя)

Эти господа обыкновенно претендуют на выдающуюся роль, разумеется, каждый в своей сфере. Они не прочь даже иногда заскочить вперед, что-нибудь да разведывая и вынюхивая. А так как умственный ценз их при этом довольно скромен, то они весьма легко впадают в подозрительность и обидчивость.

Каков был, в частности, тот из этих господ, который в ночь на 25 марта 1832 г.[1] загадочно покинул определенное ему природою место для целого ряда оригинальных приключений, этого мы, к сожалению, вовсе не знаем. Но кажется, что это был Нос довольно белый, умеренной величины и не лишенный приятности.

Накануне исчезновения на него сел небольшой прыщик – вот и все, что мы знаем о носе майора Ковалева, в частности. Да и сам Гоголь, насколько можно судить по его брульонам[2], колебался относительно частных свойств скромного героя своей повести и кончил тем, что оставил его рисоваться в несколько романтической туманности. Нос был чистый, но вот и все.

Кажется, Гоголь не решил окончательно и другого вопроса – вопроса о герое происшествия: был ли то Нос без майора или майор без Носа? В его превосходном повествовании оказалось как бы два героя. Положим, читатель, по врожденной русскому сердцу сострадательности, склоняется более к жертве пасквиля, чем к обидчику. Положим, что и Гоголь хотя, по-видимому, колебался, но тоже более склонялся к чувствам читателя и не выразил особого интереса к судьбе созданного им Мельмота-скитальца[3]. Но зато, несомненно, столичная публика 1832 года, которая еще не была извещена о беспримерном случае, так сказать, художественным способом, говорила о носе майора Ковалева, а не о человеке, у которого части этой налицо или, правильнее, на лице не оказалось. И вероятно, настоящему Ковалеву это было даже отчасти успокоительно, так как он первое время скрывал пасквильность своего положения не только от света, но и от крепостного своего человека. Хотя издали – пожалуй! отчего же?.. Чей нос? А-а! майора Ковалева?

В моих глазах центр повествования перемещается. Я смотрю на дела вот как.

Нос коллежского асессора Ковалева обрел на две недели самобытность. Произошло это из-за того, что Нос обиделся, а обиделся он потому, что был обижен или, точнее, не вынес

систематических обид.

Цирюльник Иван Яковлевич, который, несмотря на то что он обедал не иначе как во фраке, был очень неуважительно трактуем своей супругой, взял прескверную привычку брать его, т. е. Нос (не лучше ли Носа?), в весьма дурно пахнущие руки всякий раз, как он намылял щеки майора Ковалева, а делал он это с возмутительной правильностью два раза в неделю. Не то чтобы этот Иван Яковлевич имел в виду этим обижать выдающуюся часть майора Ковалева, но он был в некотором роде артист, а эти господа, как известно, склонны забывать все на свете, когда поют или бреют.

Итак, обидчиков, с моей точки зрения, два – Иван Яковлевич (фамилия неизвестна, мастерская на Вознесенском, там же и проживает) и майор Ковалев как попуститель, виновный в недостатке самоуважения, зачем он, видите ли, позволял два раза в неделю какому-то дурно пахнущему человеку потрясать двумя пальцами левой руки, хотя и без злостного намерения, чувствительную часть его майорского тела, притом же лишенную всяких способов выражения неудовольствия и самообороны.

Герой повести, т. е. истинный герой ее, по-моему, Нос. Повесть же есть история его двухнедельной мести.

Несмотря на скромный умственный ценз Носа, его исчезновение было исполнено с положительным остроумием и даже талантом. Между двух щек кавказского майора получилось совершенно гладкое место – при этом ни боли, ни физического вреда, ничего подобного. Мойте это место холодной водой – и вы будете здоровы, как бы вы имели нос, – так сказал веселый доктор, который очень любил есть яблоки, и притом непременно утром. Но в самой этой безболезненности исчезновения не чувствуется ли же вся злобность его мести? Майор Ковалев был застигнут решительно врасплох, и едва ли даже это случилось не в четверг, т. е. журфикс[4] у Подточиных.

Однако майор Ковалев ни минутки не колебался, что ему делать; он надевает мундир и едет к обер-полицеймейстеру (или лучше полицеймейстеру, как поправил Гоголю цензор) – так и так, согласитесь сами… Но оставим его говорить с лакеем полицеймейстера, потому что для нас герой рассказа вовсе не Ковалев. Проследим лучше за превращениями Носа, восстановляющего свою долго попиравшуюся честь и неприкосновенность.

Первое превращение – Нос оказывается запеченным в хлеб, который жена Ивана Яковлевича выбрасывает на стол для его завтрака. Это превращение самой своей осязательностью, своей, так сказать, грубой материальностью попадает прямо в цель – тут

дело, видите ли, без всяких экивоков… на, мол, ешь меня, подавись; ты ведь этого хотел – не взыщи только, братец, если я стану тебе поперек горла.

И вот несчастия просто облипают пегий фрак Ивана Яковлевича.

Во-первых, его жена получает новую, да и какую еще, метафору для своего утреннего лиризма. О, этот нос в тесте не так-то скоро ею забудется! Да и какая уж тут метафора, это целое наводнение метафор, да еще если бы дело было только в этом. Но Иван Яковлевич прозревает себя совсем в иной роли – в роли молодой и неопытной матери с плодом собственного увлечения на руках… «Да чтоб я позволила держать в своем доме…» Надо скрыть, надо во что бы то ни стало забросить, спустить этот проклятый нос. «Неси, мол, мерзавец, меня в тех же пальцах, которыми ты меня потрясал через два дня в третий». А куда, спрашивается, его нести? Глаза-то, глаза-то эти, тысячи глаз, и все таких неожиданных, таких острых, таких отовсюдных! Да когда бы еще только глаза, но ведь у глаз и обшлага, а у обшлагов пуговицы…

Брр… Словом – хорошо, если дело ограничится съезжей. А то ведь, пожалуй, и в смирительном насидишься.

«Помилуйте, вашескородие… Да я с моим удовольствием…

О чем тут говорить?»

Оставим бедного цирюльника, Нос тоже его оставляет и принимается за попустителя.

Превращение второе – грязный платок брадобрея, черный мякиш хлеба, нет – довольно! Нос надевает новую личину почище. Теперь уже это не Нос, а статский советник, и он делает визиты. Нос в шляпе с плюмажем, Нос ездит в карете… Да-с, статский советник… и нет даже никакого сомнения, что он пятого класса. Кто – пятого класса? Нос, мой нос, мой мятежный вассал, часть меня самого… майора, конечно, но все же *только* майора, и притом даже, собственно говоря, и не совсем майора. Можно ли было уколоть человека тоньше и обидеть его больнее?

Обидчик, поноситель, пасквилянт и – здравствуйте! Он в шляпе с плюмажем, он статский советник.

«Позвольте, майор, но отчего же этот, по-видимому, совершенно независимый и вполне приличный визитер должен быть именно тем предметом, который вы разыскиваете? Посмотрите, он даже по пуговицам совсем другого ведомства[5]. Вот он, *согнувшись*, выпрыгнул из кареты…»

« – Гм… *согнувшись*… и выпрыгнул…»

«Побежал по лестнице…» – То-то побежал!.. По лестнице… «Вот он скрыл лицо в воротник…» – Скрыл, вы говорите? Так! Так

и запишем… лицо в воротник – чудесно… «Да он совершенно сам по себе… Вот, видите ли, он даже и не бежит от вас теперь, а преспокойно себе стоит рядом с вами и рассматривает…» – По-вашему, рассматривает, а по-моему-с, только делает вид, что рассматривает. «Какие-то безделушки в окне магазина…» – Безделушки? А окно-то какое?.. зеркальное! А… а… Ну, то-то. Дальше, дальше хорошо-с… – «Да что ж дальше?.. Дальше ничего. Ну в Казанский собор заехал, Богу помолиться». – Богу? Великолепно… А что он меня-то завлек на паперть? Разве это, так сказать, не пасквильный намек? – «Какой намек, Бог с вами!» – Да вот, старухи-то эти с завязанными лицами и двумя отверстиями для глаз… Вот какой намек… О, как вы еще наивны – нет, для майора Ковалева это немножко серьезнее. Если человек стоит возле вас битых десять минут и делает вид, что вас не замечает, то поверьте, что дело тут уже не так просто, как вам это кажется. Этот Нос в плюмаже только делает вид, что мы так чужды друг другу… а на самом деле он отлично понимает, что и я это понимаю. Да и вообще этого дела я так оставить не могу… Что-нибудь одно… Или он Нос… Или он – не Нос… Происходит даже объяснение или, вернее, что-то вроде объяснения… Тонкая бестия этот плюмаж… хорошо… хорошо… Начальство разберет. Самым подозрительным, во всяком случае, оказывается то, что самозваный статский советник подзывает карету и ни с того ни с сего в самый тот момент, когда майор Ковалев придумал неотразимейший аргумент, чтобы заставить его сознаться в том, что он не шляпа с плюмажем, а беглый нос… этот господин садится в карету и уезжает неизвестно куда. «Ну, уж если это не кажется вам доказательством, так я и не знаю…» Личные искушения со стороны Носа на этом, впрочем, и кончаются – более майор Ковалев не увидит своего носа статским советником. Но зато теперь начинаются рикошетные обиды, теперь идут непрерывные щелчки по самолюбию майора. Прежде всего частный пристав, положим потревоженный в минуты отдохновения… Вот уже поистине не в бровь, а в глаз. – «У порядочного, мол, человека не оторвут носа».

Милостивый государь… – До свиданья!.. Далее этот тупоумный старикашка из газетной экспедиции, который набивает свой дрянной нос мелкоберезинским… И зачем ему нос, спрашивается? В экспедиции-то сидеть?.. и вдруг – не угодно ли вам понюхать? А?.. Да поймите же, сударь мой, что мне *нечем нюхать* ваш табак… Скажите, действительно необыкновенный какой случай, можно даже сказать, что почти невероятный…

Еще шаг ступил – наивный квартальный: я, мол, так близорук, что не вижу у вас ни носа, ни бороды… Я бы хотел,

братец, посмотреть на того человека, который бы их у меня увидел, черт возьми. Очень мне нужно знать, что его теща близорука. Наконец, доктор – ну тут уж чисто профессиональное рвение. «Я, знаете, разве из корысти? Это, может быть, другие… Прошу повернуть голову. Так-с! Щелк!.. В другую сторону… Щелк!..» Этот-то уж даже без всякой метафоры. Какая тут к черту метафора!.. И всего этого господину Носу еще мало. В интригу его оказывается замешанной… и кто же? Препочтенная дама – штаб-офицерша Подточина, о чем майор Ковалев и намекает ей деликатнейшим, но и ядовитейшим письмом. Точи, точи яд-то. Ладно. Нос-то не вырастет… Врешь, и так погуляешь. Виновата ли была госпожа Подточина, пыталась ли она действительно по вполне естественному материнскому чувству некоторыми тайнодействиями залучить для своей дочки женишка еще, так сказать, в цветущих летах – но козни ее, а может быть, и происки Носа здесь терпят решительное фиаско… Par amour[6], извольте, а жениться мне еще и рано. Подожду уж, чтоб было мне ровно 42 года.

Третье превращение Носа может быть названо *мистическим*. Оказывается, что самозванца перехватили-таки по дороге, когда он уже садился в дилижанс, чтобы уехать в Ригу… Слышите, в Ригу? В Пензу, видите ли, не поехал… О, это тонкая шельма.

Квартальный принял его было за господина, но, по счастью, случились с ним очки, и тот же час он увидел, что это был нос. Итак: Нос был в печеном хлебе, т. е. просто какая-то дрянь, и Нос же был в шляпе с плюмажем, а теперь оказывается он одновременно и тем и другим, т. е. и носом и чиновником, – все дело, видите ли, вовсе не в нем даже, *а в очках квартального надзирателя,* – взглянул невооруженным оком – статский советник, нацепил очки – батюшки, да это же Нос… Предположить реальность такого несообразного статского советника мы решительно отказываемся. А не хотел ли просто квартальный не только отличиться перед начальством – вот, мол, я какой, у меня бдительность-то в кармане: надо – вижу, не надо – вот, ей-богу же, ничего не вижу, – но и перед потерпевшим, перед истцом-то заслужить… Как вы, мол, угадали… был действительно чиновник… Но также и Нос… Извольте получить… Провизия нынче вздорожала – приступа нет… Но майор Ковалев службу знает – он тоже не промах… Чашечку чаю, пожалуйста… Что ж? Ведь им за это жалованье идет, а что ему, квартальному, хотя бы и с третьей-то части моего носа, да и как ее, эту третью часть, определишь?.. А Нос между тем продолжает свои козни. Еще две обиды – уже последние, но две. Оказывается, что носа приставить к своему месту положительно нельзя, т. е. приставить-то его,

пожалуй, и можно, но ничего из этого не выйдет, выйдет еще того, пожалуй, хуже… А вы вот что: мойте это место и т. д. Знаем, слышали… Вторая обида от мужа свежей докторши… Уступите ему нос, он его в спирт положит, а то, мол, и сами можете, возьмите вы крепкой водки… Слышите? Это нос-то, точно какого-нибудь урода из кунсткамеры, что ли. «Нет уж, пожалуйста»… У господина Ковалева даже голос задрожал… Что ж, я ведь не из корысти… Черт бы тебя побрал с твоим бескорыстием и с бакенбардами… Итак, дерзкий самозванец, очевидно, решил уничтожить все пути к реальному восстановлению нарушенной им гармонии… Воссоединение произойдет разве на какой-нибудь умозрительной почве… да и то произойдет ли?

Есть еще шансик, положим: майор Ковалев пребольно ущипнул себя самого, неизвестно за какую из уцелевших частей своих, но пробуждения не произошло. Между тем начинается и четвертое превращение Носа – на этот раз уже чисто *литературное*. Если хотите, то здесь майор Ковалев отчасти, чуточку, знаете, даже польщен. Обиды, во всяком случае, нет… Есть, конечно, это… щекотание. «Ковалев… не родственник ваш?» – Не родственник, а так… – «Может быть, однофамилец?» – Да, если угодно, но, впрочем, скорей даже родственник. – «А в каком, смею спросить, колене?..» – Ну, тяжело иногда, конечно, а в общем-то… небось о торговке не говорят… Сиди, матушка, без носа, да и все… А тут как-никак. То пойдут слухи: гуляет, мол, в три часа по Невскому; на другой день – в магазин Юнкера[7] зашел. Скамейки аферист какой-то поставил для публики, у одного чиновника портмоне вытащили по этому случаю, купцу брюхо намяли. И ведь какие люди попадались, пресолидные люди и даже вовсе не легковерные… Затем начинают говорить: в Таврическом саду прогуливается… Да кто прогуливается-то? Нос… Как нос, чей нос? Майора Ковалева нос… Гм… майора? А майор-то как же?.. Что ж! Майор ничего, майор сам по себе… Странно… А не зайти ли как-нибудь… Сочинят же люди такой вздор… Зайдем, пожалуй… Так, конечно, шутки ради. А вы знаете, ведь есть что-то похожее на чей-то Нос… Положительно. Одна знатная дама просит даже смотрителя сада, чтобы он показал этот интересный феномен ее детям, и если можно, то и с назидательным объяснением для юношества… Но круг все-таки кончен. Как кончен? Да так. Заговорили об ученых собаках, об магнетизере, о воздушном шаре, или уж я и не знаю о чем, а о Носе перестали. Не говорить же целый год о Носе. Ну, поговорили, пора и честь знать… Впрочем, есть и другой признак исчерпанности сюжета.

Нашелся, видите ли, некто заметивший: «Какой-то Нос… и

чего это только полиция смотрит, не понимаю».

Позвольте-с! Полиция, милостивый государь, уже свое дело сделала, и хорошо сделала, безмездно сделала; Ивана Яковлевича посекли, а от майора Ковалева дальнейших по полицейской части претензий не поступало. Положительно, цифры периода начинают повторяться… Да… Литературность, т. е. новизна Носа, исчерпалась, как все в этом мире, и 7 апреля герой наш как ни в чем не бывало вернулся восвояси без всякого объяснения, но и без изъяна, даже прыщик, кажется, сошел в странствиях… А вы, штаб-офицерша Подточина, женишка-то… ау… Нет-с, даром и не изъяньтесь…

Когда я был моложе, то пробовал уже иллюстрировать знаменитую гоголевскую повесть[8] и наговорил при этом весьма много различных слов о пошлости и юморе и разных других препоучительных и прелюбопытных литературных предметах. Но теперь я смотрю на дело проще.

Нос майора Ковалева кажется мне отнюдь не более несообразным литературным героем, чем Макбет или Дон-Жуан, а превращения его я считаю если не столь же разнообразными, то отнюдь не менее поучительными, чем когда-то воспетые Овидием[9]. Меня особенно назидает теперь один пассаж в конце повести, на который я раньше мало обращал внимания, а в нем-то, может быть, и лежит самая суть рассказа.

7 апреля Иван Яковлевич приходит брить восстановленную наконец физиономию майора Ковалева.

«Вишь ты! – сказал сам себе Иван Яковлевич, взглянувши на нос, и потом перегнул голову на другую сторону и посмотрел на него сбоку. – Вона! эк его, право, как подумаешь», – продолжал он и долго смотрел на нос. Наконец легонько, с бережливостью, какую только можно себе вообразить, он приподнял два пальца с тем, чтобы поймать его за кончик.

Такова уж была система Ивана Яковлевича.

– Ну, ну, ну, смотри! – закричал Ковалев.

Иван Яковлевич и руки опустил, оторопел и смутился, как никогда не смущался. Наконец, осторожно стал он щекотать бритвой у него под бородою, и хотя ему было совсем не сподручно и трудно брить без придержки за нюхательную часть тела, однако же, кое-как упираясь своим шероховатым большим пальцем ему в щеку и в нижнюю десну, наконец одолел все препятствия и выбрил».

Это не только настоящий конец повести, но и ее моральная развязка. Если только представить себе этих двух людей, т. е. майора и цирюльника, которые, оглядываясь на пропасть, чуть было не поглотившую их существований, продолжают идти рука

об руку. Куда? Зачем?.. Да и помимо этого, господа. Неужто правда прекрасна, только когда она возвращает Лиру его Корделию и Корделии ее Лира?.. Разве, напротив, она не бесспорно прекраснее, когда она восстановляет неприкосновенность, законнейшую неприкосновенность обиженному, независимо от его литературного ранга, пусть это будет существо самое ничтожное, самое мизерное, даже и не существо, а только нос майора Ковалева.

Портрет

I

Знаете ли вы, читатель, что-нибудь таинственнее старого портрета, особенно когда его только что освободили из-под разного хлама, которым он был завален где-нибудь в полутемной лавчонке или в кладовой вашего деревенского дома?

Если это портрет в позолоченной раме, то ее внезапное и какое-то темное поблескивание, или если он был просто свернут в трубку, то пыльные складки, проходящие по неожиданно восставшему перед вами лицу, сообщают портрету особо укоризненное выражение – и, помимо вашей воли, вы приобщаетесь его созерцанием к какому-то миру, будто бы и знакомому вам прежде. Вам кажется, что вам не следовало бы забывать этот мир, а между тем как раз его-то вы и забыли. И вы чувствуете себя так неловко, точно вас толкнули на чью-то могилу или точно вы не выполнили чьего-то последнего желания и теперь вас смутно тревожит какое-то воспоминание, которого вы, однако, никак не можете даже оформить. Самое ощущение бывает обыкновенно мимолетным, но оно не может слиться в вашем сознании с другими, которые возникают одновременно с ним, хотя бы они были вам более близки и даже более для вас занимательны: вас коснулось какое-то холодное крыло, и теперь уже, наверное, вы оторветесь и от книги, и от интересного разговора с приятелем, чтобы взглянуть еще раз на этого странного пришельца, которого забывчиво прислонили к стене вашей комнаты и который будто хочет, но не может ожить. – Разбираясь в своем необычном волнении, вы почти всегда найдете, что его жуткость зависит главным образом от глаз портрета. Если в живом человеческом лице глаза составляют как бы окно, через которое один мир смотрится в другой и один заключенный призрак осужден сообщаться с другим, тоже заключенным, – то на портрете несомненность или, по крайней

мере, неизбежность этой иллюзии делается как-то еще назойливее и, главное, обособленнее. Портрет не дышит, не говорит, не движется – тем напряженнее он смотрит.

Представьте же себе теперь, что портрет писан с человека с сильной и страстной душой и что писал его художник, которого и испугала и пленила выразительность глаз этого человека, допустите, наконец, что художнику удалось искусно передать на полотне немую загадку живописуемого им лица, т. е. возбудить и, может быть, даже усилить страх ваш перед этой загадкой, освободив ее от смягчающей ее остроту единообразно-пошлой телесности, – и вы получите ключ к той чудной повести, которую Гоголь написал дважды[10] и в которую он вложил себя более, чем в какое-либо другое из своих произведений.

II

…Это были совсем живые глаза: казалось даже, будто кто-то вырезал их из живого человека и вставил в лицо, написанное на холсте. Строго говоря, глаза эти не составляли даже предмета искусства, и хотя только истинный художник мог столь живо и точно передать на полотне природу, но глазам гоголевского портрета недоставало той просветленности, которая составляет главный признак создания эстетически-прекрасного.

Только не надо эту просветленность смешивать с светлотой и ясностью впечатления. Картина может изображать нечто не только мелкое и низкое, но даже грубое, жестокое и бесчеловечное; она может посягать и на проникновение в тот мир смутных прови`дений, где огонь вспыхивает лишь изредка и то на самое мелкое дробление минуты: кисть иногда может только ощупью искать контуры передаваемого ею впечатления, – и тем не менее просветленность как неизменное свойство художественно-прекрасного будет сопровождать вас в созерцании картины, если она действительно достойна этого имени. Просветленность – это как бы символ победы духа над миром и *я* над *не-я,* и созерцающий произведение искусства, участвуя в торжестве художника, минутно живет его радостью. При этом радость созерцания столь же несоизмерима с тою, которую дает нам жизнь, насколько сострадание наше лишь художественно существующим лицам мало похоже на жгучее чувство боли и обиды за угнетенных вокруг нас людей. Первое расширяет и просветляет людям горизонт, второе напрягает мускул правой руки. Наша радость, наша жалость и наш страх в области прекрасного не только совместны, но даже в известной мере

однородны: по крайней мере, они легко сливаются душою в одно нежное волнение, которое не только приятнее, но и безусловно выше и тоньше всех остальных волнений благодаря своему интеллектуальному характеру. Дело в том, что все силы нашего ума: память, способность суждения и фантазия – не только не угнетаются восприятием художественного, каково бы ни было его содержание, а наоборот, именно благодаря творческой красоте впечатления или обостряются, или получают новые крылья. В этом и лежит залог широкого развития сил человеческого духа в области эстетической, а также и ее законнейшего самодовления. Но отчего же столь искусно написанные глаза азиата-ростовщика, вместо оживляющей просветленности, сеяли вокруг себя ужас и несчастия? Гоголь думал, что в их создании, несмотря на точное копирование природы, черта за чертой и пятно за пятном, не было момента *симпатии,* что портрету недоставало отпечатка духовного родства между его создателем и тем, что он писал. Гоголь думал, что есть два вида подражательного воспроизведения природы и что портрет ростовщика (или антихриста, как значилось в первой редакции) был делом первого из подражаний, менее совершенного и эстетически даже незаконного. Так ли это? Я думаю, что в живописи не может быть, с одной стороны, рабского, мертвенного подражания природе, а с другой – одухотворенного, а может быть только более или менее искусное подражание. Что значит рабское подражание? Разве средства живописи те же, которыми располагает живописуемая природа? Копировать можно картину, а как же вы будете непосредственно, тем более рабски, передавать на полотно воздух, огонь или дерево, копировать предметы, столь не однородные вашим восприятиям, – передавать кистью то, что может перейти с вашей сетчатки на полотно лишь целым рядом ступеней. Чем длиннее был этот ряд, чем лучше вы освещали свой путь и чем отложе и мельче были ваши ступени, тем спуск этот, который непременно так или иначе отразится на полотне, будет свободнее и легче. Писать можно, только подражая природе, но подражать природе нельзя, пренебрегая ею, т. е. не стараясь понять ее, а для живописца смотреть и значит любить, как для музыканта любить значит слушать. Чартков не подражал природе – он сочинял ее, он копировал не природу, а схемы, произвольно созданные им для грубых глаз черни. Если он побеждал, то это не было торжество творческого духа над хаосом впечатлений, а лишь победа ловкого фокусника над легкомысленной толпой, которая платит ему рукоплесканьями и деньгами за издевательство над ее же суетностью и простотой. Но и тот художник, который написал старого азиата и потом пошел в

монахи, испугавшись рокового влияния воспроизведенного им на полотне отражения души, не сытой человеческими несчастьями, – тот художник тоже не дал настоящей картины, не потому, однако, чтобы он рабски подражал природе, а потому, что, напротив, природа победила его в данном случае своей эстетической неразрешимостью. Для гения нет в природе мелкого и ничтожного штриха, но нельзя из этого заключить обратно, чтобы всякая эстетическая задача была под силу художнику, не одаренному всеобъемлющею силой гения.

Портретист был иконописцем. Ум его привык вращаться среди явлений условного дуализма, причем духи тьмы и зла, в силу религиозного императива, всегда умерялись им в своей мощи и выразительности и уступали последнее слово символам благости и прощения, а эти последние являлись еще светлее и примиренное благодаря своей заранее решенной победе над черным воинством. И вдруг – натурщик для второстепенной, довременно осужденной фигуры дьявола оказывается наделенным такой феноменальной выразительностью глаз, что чем внимательнее выписывает их художник – он проснулся в богомазе, – тем более чувствует он себя в их нечеловеческой власти. Живописец уже с первых ударов кисти смутно провидит себя осквернённым на всю остальную жизнь. Духи света должны отныне забыть под его кистью свои наивно-торжествующие улыбки, и в их голубых глазах, пожалуй, будет теперь проблескивать не только тревога, но подчас и отвращение. А там, дальше, там, за этим рядом размалеванных полотен художника ждет страшный допрос, что сделал он с данным ему талантом, и – красные языки пламени, которые ответят за него, высовываясь из серных паров: грешен. И вот живописец бежит – он стал зачумлен, он стал проклят: зависть, недуги и смерти – все теперь сидит для него в этих ужасных черных глазах портрета. Он сбывает с рук свое малеванье и идет в монахи, когда узнает, что потерянный им из вида малеванный ростовщик продолжает свое загробное опустошение в человеческих сердцах. Бывший богомаз становится монахом, подвижником и умирает примиренным, создав-таки под конец жизни, как тот строгий флорентиец, которого назвали «блаженно-ангельским братом»[11], свою «Мадонну Звезды»[12]. Что за грустная история! И как нарочно Гоголь написал ее в грубых чертах пролога или минеи[13].

Сокровенный смысл повести был разъяснен нам только дальнейшей жизнью Гоголя, а самому поэту – может быть – лишь его смертью. Только история кончилась уже не так радужно, как повесть. Гоголь тоже убежал, и тоже в аскетизм, и тоже от неоконченного портрета[14], который он писал, как ему казалось,

тоже с рабской верностью. Тут не было никакой рабской верности, но фигуры, по замыслу художника предназначенные лишь на роли побеждаемых детей тьмы и зла, вышли столь неотразимо победными и многозначительно властными, что Гоголь должен был сам убежать от едва подмалеванных им Муразовых, Уленек и Скудронжогло и прочих побежденных и низверженных духов света, которые в его концепции, казалось, заранее торжествовали победу. Гоголь умер, сломленный отчаяньем живописца, потерявшего из виду не дописанный им, но ставший ему ненавистным портрет, – портрет, который казался ему грешным, ибо вместо того, чтобы являться лишь материалом, лишь этюдом для картины, где блеск красоты добра должен был эстетически торжествовать над чернотой порока, – этому пороку пришлось одному, шатаясь по миру, оправдывать безрадостное свое существование.

Написал ли Гоголь свою «Мадонну Звезды»?.. Может быть, и написал, но не здесь, а в другой, более светлой обители… если мы не захотим допустить, что он оставил ее и здесь, только в лазурных красках невозможного, которое не перестанет быть желанным и святым для всякого, кто научился, благодаря сробевшему и побежденному живописцу, смело смотреть на намалеванного им дьявола.

Конец повести окрашен кистью Гоголя юмористически. Пока сын живописца рассказывал грустную историю своего отца, картина пропадает с аукционного стола; кто-то ее стянул, и она исчезла, может быть, на этот раз уже бесследно, чтобы оставаться лишь смутным загробным упреком для своего создателя.

Этим как бы еще более подчеркивается символический смысл картины – можно уничтожить полотно, но как уничтожить слово, если оно остается в памяти или предано тиснению? Как уничтожить из души его яркий след, если душа взволнована им, очарована или соблазнена? Повесть о портрете напрашивается на сопоставление ее с «Ночью перед Рождеством». В старой повести кузнец Вакула смело оседлал черта и побывал на этом коне там, где ему и не снилось; здесь, наоборот, художник убежал от черта, напугавшись раз на всю жизнь. Там Вакула намалевал черта на церковной стене, более гадким, чем страшным – «от, бачь, яка кака намалевана». Здесь – художник создал нечто не только страшное, но зловредное, даже роковое. Первым изображением живописец, вероятно, гордился, хотя это и было до некоторой степени церковное покаяние за поднятую им чертовщину; но чего же было, в сущности, бояться Вакуле? Глядите, мол, добрые люди, на нечистого – вот он и весь тут. Живописец «Портрета», наоборот, всеми силами искал уничтожить следы своего

малеванья, и это было даже его загробной волей, а между тем портрет, может быть, гуляет среди нас и теперь, тогда как церковная стена с малеваньем Оксаниного мужа, поди, давно уже заросла бурьяном и крапивой после приключения с злополучным Хомой Брутом.

III

Но что же общего между «Портретом» и такими произведениями Гоголя, как «Ревизор» и «Мертвые души»? С одной стороны, создания поистине просветленные, а с другой – недомалеванный портрет, от которого нет не только никакого умственного просветления, а, напротив, сеется среди людей одно горе. – С одной стороны типы, хотя и таящие в себе незримые слезы, но все же сквозь видный миру смех, – а кто же когда-нибудь улыбнулся перед портретом азиата? Если он и вызвал квартального на литературное сближение с Громобоем[15], то все же, по правде-то говоря, привлек этого мужа скорее особенной выпуклостью рамы, чем оживляющим душу сюжетом.

Видите ли, в чем дело. Литературные изображения людей имеют как бы две стороны: одну – обращенную к читателю, другую – нам не видную, но не отделимую от автора. Внутренняя, интимная сторона изображений чаще всего просвечивает сквозь внешнюю, как бы согревая ее своими лучами. Но, повторяю, она недоступна нашему непосредственному созерцанию, а существует лишь во внутреннем переживании поэта, и нами постигается только симпатически. Связь между двумя сторонами изображения отчасти напоминает отношение между психическим актом и называющим его словом, так как и в том и в другом случае есть лишь сосуществование, а не внутреннее сродство. Различие заключается в том, что внешняя сторона литературного создания дает некоторую возможность заключить о той, которая приросла к автору, тогда как слово только условно соединилось и сжилось с мыслью.

Внешняя сторона типа может рождать в нас веселые впечатления, которые по мере того, как мы их анализируем, будут сменяться раздумьем, в результате же дадут нашей мысли интересную работу, а нам художественную радость, – но в мире личных переживаний художника и самый процесс созидания, и отражение уже созданного им типа могут быть совсем не таковы. Просветленность, как объективный признак художественного творения, вовсе не неизбежно сопровождает его полет перед внутренним оком самого художника. Напротив, какой-нибудь

Хлестаков мог возникнуть из мучительных личных переживаний Гоголя, из его воспоминаний, даже упреков совести – и лишь силы художественного юмора, т. е. случайный дар природы, придали этому символу ту просветленность, которая делает его столь привлекательным для человека изящным обличьем понятой и гармонично воссозданной поэтом жизни. Внутреннему, интимному Гоголю созидаемые им отрицательные типы не могли не стоить очень дорого. Если нам, обыкновенным людям, так тяжела бывает порою работа над самоопределением, то мучительность ее для поэта усиливается благодаря его живой фантазии, и интенсивность самого процесса созидания целостно захватывает всю его мыслящую и чувствующую природу. Пережить Манилова и Плюшкина значит лишиться двух иллюзий относительно самого себя и создать себе два новых фантома. Чем долее выписывал Гоголь в портрете России эти бездонные и *безмерно населенные глаза* его, тем тяжелей и безотраднее должно было казаться ему собственное существование. Гоголь не только испугался глубокого смысла выведенных им типов, но, главное, он почувствовал, что никуда от них уйти уже не может. Не может потому, что они это – он. Эта пошлость своею возведенностью в перл создания точно иссушила его душу, выпив из нее живительные соки, и, может быть, Гоголь уже давно и ранее болезни своей провидел, что одно сухое лицемерие да мистический страх останутся на остаток дней сторожить его выморочное существование. Вот в каком смысле разумел я в «Портрете» связь с будущим писателя, которое Гоголь себе как бы напророчил.

IV

Я не знаю, с чем связан самый сюжет гоголевского «Портрета»: задумался ли Гоголь над тем эпизодом из книги Вазари[16], который он передает во второй редакции своего «Портрета», эпизодом с неоконченным портретом Леонардо, где глаза отличались такой сверхъестественной живостью, или, может быть, Гоголь нашел прототип своих страшных глаз где-нибудь во время странствий по Италии, классической стране портретов, изображающих людей с сильными страстями… Но я почти ничего не говорил еще о самой повести. Гоголь нигде не дал нам такого страшного и исчерпывающего изображения пошлости, как в своем «Портрете». Я уже говорил, впрочем, в другой статье[17] о хозяине Чарткова, и мне не хотелось бы повторяться.

Пусть читатель сам, если хочет представить себе, что такое самая беспримесная и самая стертая пошлость, перечитает во второй редакции «Портрета» о визите домохозяина в квартиру художника. Это, может быть, у Гоголя единственное изображение серого налета жизни, которое не согрето ни единым лучом юмора, притом же здесь пошлость имеет не просто серый цвет, а цвет пепла, цвет бесполезно сожженной жизни.

Но Гоголь показывает в своей повести пошлость и еще с одной стороны – в «Портрете» она является орудием в руках карающего черта. Владелец рокового портрета гибнет следующим образом: вместо того, чтобы развивать свой талант, он, благодаря рекламе, делается модным живописцем и опошляется, мало-помалу утрачивая самый смысл и оправдание жизни, которые были у него в руках в виде его искусства. Только черт не оставляет его доканчивать дни под тем серым пеплом, который людям, окружающим художника, кажется славой. Наказание Чарткова заключается прежде всего в том, что он видит однажды картину не только дивно талантливую, но проникнутую тем особым чарующим светом, который рождается лишь от чистого огня жертвы и вдохновения. Чартков потрясен, он хочет наверстать потерянное, он пробует опять сделаться художником, но рука его упорно выводит лишь шаблонные очертания и оставляет на полотне лишь развязные мазки. Тогда Чартков в совершенно фантастической форме безумия начинает скупать и уничтожать все, что только он может найти оригинального и талантливого в той живописи, которую он, по наваждению дьявола, продолжает и любить и понимать, но которую он осужден только оскорблять своей проданной черту кистью. В результате невыносимой нравственной пытки человека, все торжество которого могло отныне заключаться лишь в диких оскорблениях того единственного, что он умел ценить, – три жестоких недуга ополчились на бренную оболочку Чарткова, и последний бред его представлял собою нечто поистине адское.

«Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными портретами. Портрет двоился, четверился в его глазах;

все стены казались увешаны портретами, вперившими в него свои неподвижные, живые глаза; страшные портреты глядели с потолка, с полу; комната расширялась и продолжалась бесконечно, чтобы более вместить этих неподвижных глаз…»

V

Я не могу не закончить своего разбора одной параллелью.

Гоголь написал две повести: одну он посвятил *носу,* другую – *глазам.* Первая – веселая повесть, вторая – страшная. Если мы поставим рядом две эти эмблемы – *телесности* и *духовности* – и представим себе фигуру майора Ковалева, покупающего, неизвестно для каких причин, орденскую ленточку, и тень умирающего в безумном бреду Чарткова, – то хотя на минуту почувствуем всю невозможность, всю абсурдность существа, которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу… А ведь может быть и то, что здесь проявился высший, но для нас уже не доступный *юмор творения* и что мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия.

Достоевский до катастрофы

Виньетка на серой бумаге к «Двойнику» Достоевского

Колорит ноября. Колорит туманной, мозглой петербургской ночи. Только не теперь, а лет 50, а то и все 60 тому назад. Кажется, Фонтанка. Над водой повис плоский и опустелый мост, а ветер то поскрипывает фонарными столбами, где тоскливо мигает что-то желтое, то выше колец взрывает черную воду канала. Прохожих совсем мало. Да кому и ходить-то в такую ночь? А это что же там метет из улицы в улицу, метет в самое лицо и за воротник шинели, и на фонарь, и в реку?..

Снег? Дождь? Может быть, болезнь? Может быть, безумие… смерть? Торопливые, мелкие шаги… Человек небольшого роста, пожилой, в енотах. Что-то вроде чиновника средней руки. Но отчего же он так бежит, точно чего-то боится или точно за ним погоня? Погони нет, но его только что выгнали из одного дома. И из какого еще? Ведь это был почти что его дом, от друга, от благодетеля выгнали… Что поделаешь-то? Завелись там молокососы разные, женишки завелись; выживать да выживать, и видите – какой оборот!.. и совсем даже безо всякой церемонии – русским, мол, тебе языком говорят… Ах, да совсем не то же… Ну право же, не то, господа… Наваждение это, дурной сон… А чтобы, действительно… чтобы одна рука налегла на спину – и плотно налегла, а другая нахлобучила шапку, а третья… Нет, этого, господа, как вы себе там хотите, а этого-то уж не было… Ну, срезался – это так… Ох, постойте ж… Да неужто же так-то вот взяли да и выгнали? Да, брат Голядкин, плохи делишки-то твои… Бунтовал – вот теперь и расплачивайся… Слышишь – часы бьют… Не рано, поди. Денек-то ау! А только как-то ты завтра, братец, отвертишься… Бежать скорее… И даль же, господи… А расплата-то ведь, может быть, и раньше начнется, чем завтра… Вот за этим поворотом и начнется – за переулочком-то этим… Боже мой! Что за странный вид у этого человека. Вы только взгляните… Он совсем опал и от прозреваемого завтра, и от обиды, и от всего обилия даров петербургского ноября. Вот он на минуту даже присел отдохнуть на тумбу под самым фонарем. Енот его распахнулся и весь вымок. Одну калошу он уже посеял. Волосы слиплись. Какой выцветший, вытертый, какой линялый человечек… И это он-то бунтовал? Да еще как! Не дальше как сегодня утром он нарядил своего Петрушку в ливрею с галунами, а сам он, этот измокший человечишка, только что спущенный с

лестницы, сел в голубую карету с гербами и разъезжал по магазинам, вещей одних, поди, на тысячу рублей наторговал. Позвольте, но какой же это бунт, если и он хотел быть как все? И отчего же, скажите, Якову Петровичу Голядкину не быть как все? Ну, в канцелярию не пошел… Так на это же причины были… Не манкировать же ему было перед статским советником Берендеевым… Пригласили человека на обед, ну он и поехал на обед, покатался по Невскому, к доктору своему заехал – и на обед… Да… И что ж тут такого – я не понимаю. А дом-то какой! Почтенный старец, так сказать, убеленный… на службе лишился употребления ног и за это награжден капитальцем, деревеньками, домком и красавицей дочкой. Дом чиновный, столичный дом… А он-то, Голядкин? Ведь уж так обласкан был, что и сказать нельзя… Платье обновил для такого-то случая… карету взял. Вот тебе и карета… Да чем же он, скажите, хуже других? Что тот-то, мальчишка-то в 26 лет и асессор, и с орденом… Так ведь это что же, собственно?.. Непочтительно, мол, трактует… Так здесь вам, Андрей Филиппович, не канцелярия. Здесь мы на равной ноге. Вот тебе и на равной ноге. Просят, мол, извинить, принять никак не могут: не так здоровы… Ну, что делать… Перекусил в трактире, а потом-то, потом-то что?.. Час стоял, два стоял, на лестнице, за шкапами стоял, между скарбом всяким, умирал, изнывал, а стоял… Ну что ж? Ведь и он, как другие, постоял, постоял да и пошел – и довольно даже свободно вошел… Что ж, мол, и вы – гости, и я – гость… Я, господа, сам по себе… Герасимыч, поправьте свечечку-то: видите – не прямо стоит. Да-с, вошел и дар слова обрел, сердца тронул, почти что слезу вышиб… Минута, две минуты внимания – и господин Голядкин восстановлен, господин Голядкин опять на равной ноге со всеми этими людьми, – и надо же было этой музыке: грянула – и все прахом… Какое уж тут к черту умиление… Положим, господину Голядкину и тут пришла в голову счастливая мысль: господин Голядкин не потерялся и с своей стороны был готов спасти положение. Полька так полька, что ж, он, пожалуй, согласен и на польку. Танец модный и созданный, так сказать, для утешения слабого пола… Но надо сказать по правде, полька-то совсем уже не вышла. Срезался, братец Яков Петрович… Вот тут-то и случись эти руки… Ну, что там, право: все «руки да руки»… Оставим это, или лучше вот что – поразберемтесь-ка в деле, только не спеша. Спешить только не будем… Как-никак, а он ведь все еще титулярный советник и помощник своего столоначальника. К тому же как-никак, а в кармане у него 750 рублей. Конечно, это уже не те 750 рублей в зеленом сафьяне, которыми он так гордился давеча утром, – они изрядно-таки потускнели, а все же

750-то рублей уж не такая, господа, пустяшная сумма, не правда ли? Притом Яков Петрович вовсе не имеет намерения отдавать их в рост, как какой-нибудь Иван Семенович[18]… А петля этот Иван Семенович, пробирается-таки на его местишко. Ну, да там еще увидим… Поживем еще… Все же у него, у Якова-то Петровича, и квартира, и Петрушка, который и сегодня как ни в чем не бывало стащит с него сапоги. Доктор советовал ему давеча компанию, очень рекомендовал клуб и театр… А медикаменты в той же аптеке… Что ж? Он мог бы себе, конечно, позволить и клуб, и театр, да и позволять тут нечего – взял и пошел. Только и всего. Но он, Голядкин, сам не хочет… Он, Крестьян Иваныч, домосед, видите ли. Он тихую жизнь любит, ведомости почитать любит, стишонки какие-нибудь перебелить. Оставьте его, господа, пожалуйста. Он вас не трогает, он сам по себе. Невзрачен и не молод уже, не мастер красно говорить, не шаркун, светским комплиментам не обучался, – но зато он прям, не интриган, чист и опрятен… Так-то так… но завтра, завтра… А что же такое завтра? Что Андрей-то Филиппович холоду напустит? Так это ведь, Андрей Филиппович, не официальное… Это, Андрей Филиппович, мое… то бишь частное… Вот это ваше, казенное… здесь извольте, слушаю-с. А это уж мое… – Как мое? Что такое мое у канцелярского чиновника? Флюс твой, поясница твоя, жалованье твое, если не заложил. Да и то не очень-то, братец мой. А это мое да мое – это уж бунт, это, если желаете знать, непочитание властей, это, сударь вы мой, знаете, чем пахнет?.. Ну хорошо! Ну пускай!.. Ну мы подсократимся… мы, брат Голядкин, спрячемся с тобой. Пришел домой, сдел вицмундир – вот я и сам по себе. Кому до меня дело? Да хоть экзекутора посылай. Как-никак, а я все же я, Яков Петрович Голядкин. Голядкин, Голядка ты этакая, фамилия твоя такова. Кто ты, откуда? Без роду, без племени… бился, как рыба об лед… выбился… здравствуйте! И что теперь такое? Ветер подул – и что ты? Нет, уж позвольте. Какой-никакой, а все же я вот Голядкин, и этого, надеюсь, Андрей Филиппович, вы, сударь мой, у меня оспоривать не будете… А! Опять бунтовать?.. Да-с, пускай вы – вы, пусть ваш Владимир Семенович имеет в 26 лет асессорский чин и в петлице, пускай себе у Клары Олсуфьевны сегодня и глазки-то блестели – а все же вот не быть им никому Яковом Петровичем Голядкиным. Вот захоти, хоть разопнись, а не быть. Уж это извините… Хотя бы, Андрей Филиппович, и форменное на сей счет… а не быть. А я вот… пришел домой… Кто идет? Яков Петрович Голядкин. Ну квартирка, точно, не того, мизер какой-то, и бумажки-то желтенькие пообшарпались… все же моя трубка, моя постель. Вот лягу себе и один… сам по себе – Яков Петрович… Один… Брр…

как холодно. Откуда это вдруг понесло таким холодом?.. Глядите, глядите… Что еще там такое? Точка… точка в тумане. Ну так что же, что точка? Да вот от нее-то, от точки этой, и несет холодом.

И вот господин Голядкин срывается с места и бежит, бежит… Он к точке, точка к нему. Вот уж и не точка, а линия, вот фигура целая. Господи, да где же это я видел раньше эту тоскливую побежку? Ну, и что же, и ничего. Видишь: человек какой-то, в енотовой шинели. Чиновник. Опоздал тоже, поди. Закутался, торопится. Две секунды каких-нибудь – и они разминутся. Вот уж и разминулись. То-то… разминулись. Губы у господина Голядкина силятся что-то сказать и не могут… и он бежит, бежит. Голядкин, братец, а ведь неладно дело-то… Смотри-ка: там ведь опять навстречу точка. Кончено с вами, Яков Петрович, да! Это тебе уж не Фонтанка. Это уж совсем другое, и не только другое, а именно то самое, чему конца нет, Голядкин. Началось, и нет тебе с этого часа поворотки. Ступай ты прямо по мосткам, до самой ямы, где яму копают. Вздор, подумаешь, зернышко, прыщик, пятнышко, а кровь-то ведь уж отравлена. Это – твой недуг, Голядкин, это – теперь то же, что ты. И он свое возьмет. Он все свое, братец, возьмет.

И, умирая от внутренней дрожи, господин Голядкин на одну минуту видит перед собой весь ужас своего будущего. Он понимает, т. е. почти понимает, что он потерял все, вернее, потерял то единственное, чем расщедрилась для него мать-природа. Он потерял, видите ли, то, что пусть там другие и лучше, а вот же не быть им ветошкой-то этой, Яковом-то Петровичем Голядкиным. Что, брат Яков Петрович, теперь не скажешь больше, что я, мол, сам по себе, иду своей дорогой и хата, мол, моя с краю? Тащи. братец, другого на плечах, как намокшую шинель. Подлый обманщик, тот, другой Яков Петрович Голядкин, будет, дразня, открывать тебе все самые ненавистные, самые смрадные качества своей, а отныне и твоей души. Он будет решительно всем, чего ты и знать не хочешь. Он будет и лизун, и хохотун, и интриган, и комплименты будет говорить, и по лощеным паркетам скользить будет, перед начальством юлить будет, необходимым, подлец, сделается его превосходительству… А с тобой-то? То фамильярно-нежен, подло-слезлив, дружбы твоей домогаться будет, стишки тебе чувствительные напишет, – петля он, ух, какая петля! – пуншей на твоем диване натянется, – а то при всех, оскорбительно-наглый, оботрет беленьким платочком руку, которую ты только что ему пожал. Еще бы, мол, ты надушился, а тебя вон лакеи с лестницы спустили. Так разве можно, мол, такому еще руку подавать? Все, чего ты боялся… все, чем ты не мог быть… уж таким-то, прошу меня уволить, – я быть,

мол, не желаю и не буду: я, мол, не интриган и не интересен, – все это отныне возьмет твое имя, украдет твое имя, насядет на тебя, выжимать тебя будет… Эх-ма, выморочный ты человек Голядкин – и только. Жизнь, как ноябрьская ночь, может отныне давать Голядкину лишь реальные дары свои: туман, флюс, жабу, – но царем природы он уже никогда себя не почувствует даже в мечтах, потому что вечно должен делиться с кем-то даже самой иллюзией бытия своего… и какого бытия?..

Что же это? Ночь или кошмар? Безумная сказка или скучная повесть, или это – жизнь?.. Сумасшедший это, или это он, вы, я? Почем я знаю? Оставьте меня. Я хочу думать. Я хочу быть один… Фонари тонут в тумане. Глухие, редкие выстрелы несутся из-за Невы[19], оттуда, где «Коль славен наш Господь в Сионе»[20]. И опять, и опять тоскливо движется точка, и навстречу ей еще тоскливее движется другая. Господа, это что-то ужасно похожее на жизнь, на самую настоящую жизнь.

Господин Прохарчин

I

Есть у Достоевского повесть о человеке, который умер от страха. Человека этого звали Семен Иванович Прохарчин; он был мелкий чиновник, нрава необщительного и, насколько смел, даже сурового, ума не быстрого и уже в летах. Сначала господин Прохарчин жил очень спокойной жизнью, т. е. или сидел в канцелярии за перепискою бумаг, или лежал у себя за ширмами на промасленном тюфяке, в мало заметном соседстве трех таких же, как он, тихих жильцов. Так прожил он двадцать лет или более, причем «целые часы проходили дремотные, ленивые, сонливые, скучные, словно вода, стекавшая звучно и мерно в кухне с залавка в лохань». Так, может быть, прошла бы для господина Прохарчина и вся его жизнь, – если бы, как на грех, не очутился он со своими ширмами совсем в другой компании. Соседями его по новой квартире оказались люди молодые и буйные, да еще на горе завели они между собой дружество, примкнуть к которому у Семена Ивановича не было ни малейшего желания. Скоро Семен Иванович стал бельмом на глазу для молодой компании. Еще если бы дело ограничивалось при этом одними насмешками, так господин Прохарчин, как человек и от природы не быстрый, да еще долголетней привычкой развивший в себе нечувствительность, – пожалуй бы, и приспособился к своей новой обстановке. Но пошли

пренеприятные намеки на то, что Семен Иванович на самом деле вовсе уже не так скуден, как он это показывает. И тогда началась для Семена Ивановича уже настоящая пытка. Дело в том, что господин Прохарчин и на самом деле откладывал на черный день, но он привык делать это в глубочайшей тайне и среди жильцов нелюбознательных. Мало того, он не только привык это делать, но привычка эта стала едва ли не единственным содержанием его сознательной жизни. А теперь господину Прохарчину приходится хитрить, ему необходимо отвести соседям глаза. И вот на сцену является новый замок на сундуке, в котором, как доподлинно всем известно, хранятся лишь старые портянки и тому подобный дрязг. Нет-нет, да увидев компанию, которая складывается, чтобы устроить чаепитие, подсаживается к ней и Семен Иванович, платя свои двадцать копеек, и тут, выждав удобную минутку, господин Прохарчин начинает горько жаловаться на свою скудость – что вот, дескать, и одежу-то себе поправить не могу, да что одежа, и пообедать иной раз не на что, как добрым людям. Придумывает он даже какую-то золовку в Твери, которой он должен посылать по пяти рублей в месяц, а не будь, мол, этой благостыни, так и умерла бы, поди, золовка-то с голоду.

Скольких усилий для тяжелой на подъем мысли стоят господину Прохарчину эти золовки и жалобы на скудость, но язык его ворочается при этом так бестолково и намалывает, вместо того что хочет его обладатель, столько дрянного и ни на что не нужного хлама, что собеседники господина Прохарчина становятся еще повадливей по части всевозможных выдумок, которые должны в скорости уже окончательно сбить с толку этого старого чудака. То придумает кто-нибудь, что, мол, «неоднократно замечено про разных иных из их братьи, что лишены они всякой светскости и хороших приятных манер, а следовательно, и не могут нравиться в обществе дамам, и что потому, для искоренения сего злоупотребления, последует немедленно вычет у получающих жалованье и на складочную сумму устроится такой зал, где будут учить танцевать, приобретать все признаки благородства и хорошее обращение, вежливость, почтение к старшим, сильный характер, доброе признательное сердце и разные приятные манеры. То будто готовится, мол, такое распоряжение, что чиновники, начиная с самых древнейших, должны для того, чтобы немедленно сделаться образованными, какой-то экзамен по всем предметам держать, а что таким образом многое выйдет на чистую воду и некоторым господам придется положить свои карты на стол».

И все это не только рассказывается, но как бы на театре разыгрывается перед господином Прохарчиным, разыгрывается с

какой-то инстинктивной жестокостью: рассказчик нарочно подчеркивает разные канцелярские словечки, вроде *неоднократно замечено,* для *немедленного искоренения* или *в самом непродолжительном времени;* а слушатели при этом то вздохнут, то переглянутся, и, кажется, будь Семен Иванович хоть немножко повпечатлительнее, его бы в жар бросило уже от одних этих недомолвок, покиваний да подавленных вздохов или шепотов. На Семена же Ивановича рассказы эти действуют вроде того, как бы подействовала официальная бумага: не то чтобы все и в самом деле было так, да и не разберешь хорошенько, об чем тут написано, – а смотришь: пишут, пишут да как прихлопнут, так и от человека-то только мокренько останется. Долго ворочает он потом, оставаясь наедине, пока жильцы мечут меж собою банчишку или ведут отвлеченные споры, – долго ворочает он в голове все эти страшные и жестокие несообразности и в результате укрепляется лишь в своем уже давнем страхе, что, мол, *уничтожится место,* так «вот что, мол, оно тогда-то, а? Слышал историю?».

Пробует Семен Иванович обратиться по этому поводу с вопросом к самому Демиду Васильевичу, но ответ этого последнего оказывается уже настолько грозным и вселяющим ужас, что господин Прохарчин молча надевает шинель и на целых два дня о нем ничего не знают ни дома, ни в канцелярии. Бежит ли господин Прохарчин или, наконец, он решается где-то, помимо этого заколдованного круга канцелярии, проверить терзающие его слухи – никто об этом не знает, но два дня проходят для него в фантастических скитаниях и, может быть, уже в бреду: господин Прохарчин попадает на пожар, он стоит на каком-то заборе и получает даже несколько поощрительных тумаков, потом водит его где-то новый его приятель, пьянчужка Зимовейкин, и, наконец, совсем больного, доставляет господина Прохарчина в углы какой-то измокший Ванька уже под утро третьего дня. Новый ресурс для обитателей углов: только теперь господина Прохарчина уже не пугают, – наоборот, его усовещивают, его готовы образумить, его во что бы то ни стало решились ободрить; однако опыт и горячка не прояснили господину Прохарчину его чадной головы, и своею тупостью и упорством он выводит в конце концов из терпения самого Марка Ивановича. Разобравши, наконец, что Семен Иванович отделал себя не на шутку, соседи начинают ахать, чуть было не послали они уж и за доктором, а одна добрая душа затеивает даже подписку в пользу горемыки, который, того и гляди, службу-то и в самом деле потеряет. Но сострадательные движения души как-то быстро расходятся. Не прошло еще и вечера, а больного,

впавшего тем временем в беспамятство, сдают на руки пьянчужке, сами же жильцы засаживаются в картишки, потом заводят бесконечный спор и наконец разбредаются по углам, забыв и о своих лучших чувствах, и даже о самом больном. Между тем Зимовейкин привел откуда-то товарища, чего-то они между собой не поделили, задрались и шумом подняли весь дом.

Сбежались жильцы, прибежала хозяйка, но они находят господина Прохарчина уже в самом плачевном виде: он стащил на пол свой тюфяк и еле жив!

Тут же господин Прохарчин и умирает, а через какой-нибудь час является в углы полиция, которая обнаруживает в тюфяке покойного целый капитал, без малого 2 1/2 тысячи рублей. Вот и вся повесть. Сам Достоевский, кажется, не гордился ею в такой мере, как двумя первыми; он целое лето, видите, *болел* Прохарчиным, так как этот чудак не хотел сходить с его пера так же легко и быстро, как «Хозяйка»[21]. Притом же это была третья повесть о бедном чиновнике[22] и Достоевский боялся, чтобы однообразие тем не повредило его начинающейся известности. В этом смысле он дальше и поступал. После Прохарчина Достоевский уже или разнообразит мотивы своих чиновничьих повестей, как сделал он это, например, в «Слабом сердце», где канцелярская история получает романическую окраску, – или просто затушевывает чиновничью обстановку своих героев, мечтой ли «белых ночей» или желчью «Подполья», или, наконец, он сводит своих чиновников на деталь, на эпизод романа, вроде Мармеладова и Лебедева[23]. «Сбритых бакенбард»[24], повести, по-видимому, столь же строго канцелярской, как Голядкин и Прохарчин, – Достоевский так и не написал.

В результате о Прохарчине говорили немного – «хвалят», писал автор брату, но вот и все, – а теперь «Прохарчина», конечно, едва ли многие знают даже по содержанию. Интересна при этом одна деталь. Биограф Достоевского, покойный Орест Миллер[25], советует при суждении о Прохарчине помнить, что сам автор жаловался на искажение его детища в цензуре. Едва ли, однако, теперешний текст так искажен: тех помарок, по крайней мере, на которые жалуется Достоевский в письме (что уничтожено, например, слово «чиновник») от 17 сентября 1846 г., – мы уже не находим.

Когда вышел Прохарчин, Белинского не было в Петербурге, а claqueurchauffeur[26] Достоевского, Григорович, кажется, не особенно муссировал Прохарчина. Это была, таким образом, не только нелюбимая, но и обделенная счастьем повесть.

Не возбудила она любознательности и в современных исследователях. Мне же Прохарчин кажется интересным, так как

это, по-моему, одна из самых четких иллюстраций к основной идее творчества Достоевского. А за что я особенно люблю эту повесть и почему говорю о ней именно теперь, это сейчас читатель увидит.

Мотив повести – *непосильная* для *наивной души* борьба с *страхом жизни.* Вдумайтесь в природу и смысл этого страха жизни, и вы откроете интересный контраст между данным мотивом и столь возвеличенной в наши дни Чеховщиной. Кажется, ни один поэт не давал читателю лучше Достоевского почувствовать, что такое настроение: вспомните только сон Раскольникова в его «каюте» и потом, когда он проснулся, закат в стеклах и бьющуюся между ними муху, или еще то раннее утро, когда Свидригайлов ощупывал в кармане револьвер, а на него глядели закрытыми ставнями желтые домишки Петербургской стороны, еще скользкие от ночного тумана.

Никто сильнее Достоевского не умел внести в самую пошлую и отрезвляющую обыденность фантазии самой безумной или, с другой стороны, свести смелый романтический полет к безнадежно-осязательной реальности.

Его «Подросток» говорит, что ему сто раз среди утреннего петербургского тумана задавалась странная, но навязчивая греза: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли, с ним вместе, и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет, как дым, и останется прежнее финское болото».

Для второго же случая возьмите *бездну вечности,* которую Достоевский сводит к *деревенской бане с пауками по углам*[27]. Но, давая нам переживать целый ряд настроений, тот же Достоевский *никогда* не делал *настроения* центром, сутью и смыслом не только целого создания, но даже отдельной сцены, частной ситуации какого-либо из своих романов.

Сильнейшие из психологических символов бросались Достоевским мимоходом, и часто их приходится разыскивать теперь где-нибудь в сравнениях, среди складок рассказа – так мало значения придавал им сам писатель.

Божественная сила духа, веющего в людях, где он хочет, и безмерность человеческого страдания, которая нужна была поэту, чтобы показать нам всю силу и все величие нашей души, – вот мотивы поэзии Достоевского и критерии того, что считал он важным и что неважным, что интересным и что ничтожным в собственном творчестве.

А отсюда – нечто высшее, чем жизнь отдельного человека, замкнутая между его рождением и смертью, отсюда и совесть, не как подсчет, а как исканье Бога, отсюда же, наконец,

второстепенность вопроса о смерти.

Страдания человека доведены в творчестве Достоевского до прямо-таки фантастического разнообразия: он умел открывать бездны ужаса не только в «скверных анекдотах», но даже в приключениях под кроватью, в жанре Поля де Кока[28]. И притом это был всегда не декоративный, не мелодраматический и уж никак не придуманный ужас, а самый заправский и притом такой, что каждый, читая о нем, и понимал, и чувствовал, что выдуман разве анекдот, но что, попади он сам, читатель, в положение штатского генерала Пралинского[29], он, пожалуй, испытал бы этот ужас еще острее и болезненнее.

Но среди страданья и ужасов Достоевский никогда не останавливался на надуманных, вроде тоски, которую натащил на себя человек сам, – не скажете же вы, что герой из «Подполья», когда он радуется, что у него зуб болит, выдумал себе сам весь этот ужас: ведь кто же не понимает, что этот несчастный стал злобным обитателем «Подполья» лишь потому, что иначе он должен бы был сделаться Прохарчиным или Голядкиным и что богаче выбора у него, пожалуй что, и не было.

Но отыщите у Достоевского рассказ, подобный тургеневскому «Стук… стук… стук…» или истории отца Алексея.

У Тургенева поручик Теглев поканчивает с собою после некоторых мистических выкладок, по самому ничтожному поводу, из-за каких-то дурацких стуков и шепота за окном, где повторилось его имя. Ужас здесь, конечно, самый несомненный, но дело в том, что он выискан в жизни мистиком и мистиком же с любовью оправлен в поэтическую раму. Или рассказывает у Тургенева священник о своем сыне, несчастном безумце, который пережил страшную драму одержимости и бесовского искушения, – опять – ужас, опять подлинная мука, но что скажет мне и вам случай атавизма рядом хотя бы с этой бледной женщиной, которую мы, кажется, уже видели за стеклянной дверью закладчика[30], когда звякал звонок, возвещавший о нашем приходе в ее отравленное заточенье, и о которой мы не раз потом думали, боясь сказать себе, что и мы участвуем в той жизни, где кроткие безропотно служат узкодушию закладчиков и задыхаются на этой службе.

Страх смерти – любимый мотив современной поэзии: деревья шумят и поэту слышится напоминание о смерти; поезд подходит, этот поезд раздавит Анну Каренину; сели в винт играть, а смерть уж тут как тут; она в тайне вот этих четырех карт, и, может быть, сегодня же один из партнеров так и не узнает, что в прикупке был туз червей[31].

А возьмите страх смерти у Достоевского: перечтите наивный

рассказ князя Мышкина о человеке, которого везут к эшафоту; и вы поймете, почему именно Достоевский не мог сделать этого чувства смерти основным моментом своего творчества.

Посмотрите – вот то же чувство поэтически передано Чеховым. Получился профессор: этот человек чувствует старческий упадок сил, он боится, а как медик он знает, что жить ему недолго… Боится?.. Но ведь он уже и теперь не живет, а только вид делает, что живет: ведь все, что было ему близко: и наука, и Катя, его любимица, его радость, его alter ego[32], – отошли куда-то вдаль, затуманились, а между ними и им отныне навсегда стала неподвижная черная тень, и что ему за дело теперь, что Катя нуждается в его советах, что она, может быть, погибнет, эта бедная Катя, – или что какие-то там ученые немцы еще интересуются, колпаки, патологией, когда ему, понимаете ли, ему, жить всего какой-нибудь год!..[33] Достоевский не любил говорить о смерти и никогда не пугал читателя ее призраком: слишком уж серьезным казался ему страх жизни и сложной сама жизнь вне индивидуальных ее рамок.

Иногда смерть приходит у Достоевского даже как-то незаметно – так *кончается* Ипполит Терентьев в «Идиоте», – или смерть рисуется лишь как нечто подчиненное, необходимое уже не само по себе, а в качестве перехода к другой форме бытия – и даже не в смысле богословском, не где-то там, а здесь же, среди оставленных или даже в самом умирающем: такова смерть Илюшечки или смерть Мармеладова; иногда, как для Катерины Ивановны[34], она – желанный конец – желанный даже для самого читателя, который невольно ищет выхода из всей этой тяжелой бессмыслицы. Иногда смерть у Достоевского, наоборот, – разочарование, даже более – кризис, дьявольская насмешка над сердцем, которое ждет чуда.

Такова кончина старца Зосимы[35]; иногда же весь ужас смерти переливается в ужас того, кто остался жить, – так умерла Кроткая, в виде последней жертвы передав мужу все наше сострадание, которое должно бы было по праву принадлежать ей.

Самоубийцы Достоевского или гордые фантасты, как Кириллов, или люди, которые исполняют над собой по собственному же приговору смертную казнь: таковы Свидригайлов, Смердяков, таков особенно Ставрогин[36].

При этом смерть героя «Бесов», может быть, единственная у Достоевского *страшная* смерть, если кому-нибудь ее картина не покажется, впрочем, скорее тошнотной.

Гражданин кантона Ури висел тут же *за дверцей.* На столике лежал и молоток, кусок мыла и большой гвоздь,

очевидно припасенный про запас. Крепкий шелковый снурок, очевидно заранее припасенный и выбранный, на котором повесился Николай Всеволодович, был *жирно* намылен. Все означало преднамеренность и сознание до последней минуты. Наши медики, по вскрытии трупа, совершенно и настойчиво отвергли помешательство.

Все знают, что Достоевский никогда не печатал драм. Он слишком любил широкую и гибкую форму рассказа; да не по нем была, конечно, и эта необходимость условно синтезировать свои мысли, жертвуя сложным узором эффекту декораций.

Но с другой стороны, только трагедия изображала ужас настолько же подавляющим своей безмерностью и вместе с тем подлинностью, как умел делать это Достоевский. Начиная с колеса Иксиона[37] и коршуна Прометея и вплоть до мучительной болезни леди Макбет, истинная трагедия никогда не допускала призрачности и даже надуманности ни в страхе, ни в страдании, как она никогда не допускала ни их слепой бесцельности, ни их нравственной бесполезности.

II

Итак, господин Прохарчин умер от страха жизни. Но Прохарчин, как всякий поэтический образ, достигающий известной идейной значительности, не является самодовлеющим, – он возводится к более сложному порядку художественных явлений, – т. е. это уже не просто некоторое подобие человека, но и симпатический символ, т. е. мысль художника, которая симпатически становится нашей. Итак, насколько удачен Прохарчин как символ?

Хорошо ли он проектировал душу Достоевского для того момента, когда душа эта поместила его в свой фокус.

Представьте себе канцелярию 40-х годов не такою, какой начертали ее Сперанские[38], а в том виде, как она отображалась в фантазии гениального юноши, поклонника Жорж Санд и Гюго, который только что с радостной болью вкусил запретного плода социализма, и притом не столько доктрины, сколько именно поэзии, утопии социализма.

Вместо идеального строя, где все так целесообразно, так гордо-великолепно, – смешная канцелярия с ее чинопочитанием и низкопоклонством; вместо сознательного, любимого труда – бессмысленное корпенье над никому не нужным делом; вместо апофеоза желаний и страстей свободного человека – идеал, нет,

зачем идеал – образец, правило, устав благонравия и благочиния, – и, вдобавок ко всему этому, полная беспомощность человека, беспомощность целых поколений, которые знают об окружающей их жизни не более того, что знают о ней животные, но не имеют при этом ни их хоботов, ни их когтей и ни их клыков.

Надо было взять душу, именно столь наивную и первобытную, как у Прохарчина, чтобы символ страха жизни оказался на фоне этой канцелярии особенно удачным.

Но если вы поближе вглядитесь в эту *предполагаемую* наивность, то увидите, что душа Прохарчина лишь кажется вам первобытной, что это tabula rasa[39], но не в переносном, а в прямом значении, т. е. душа *выскобленная,* опустелая, выветрившаяся, не та, которая выходит из рук Создателя, а та, которую оставляют человеку тюрьма или застенок, чтобы он мог еще славить своего Создателя. Самый ум Прохарчина уже не девственный ум дикаря, которого не учили, а хаотический ум человека, которого забивали. И над этой выветренной душой, над этим чадным умом убитая воля, натура, ставшая пассивной не под влиянием наскоков, хоть у молодости да вызывающих злобу и протест, а под влиянием плотного и гнетущего тумана, среди которого человек незаметно дожил до полной одебелости суставов и желания лечь и больше не вставать.

Мы видим, что Прохарчин принимает жизнь пассивно, как больной глотает лекарство, – но вглядимся пристальнее в этого человека, которого насильственная бессмыслица жизни, казалось, в конце концов даже сформовала по своему подобию.

Прохарчин не умеет говорить. Он лишен не только слащавой и робкой витиеватости Девушкина[40], но даже спутанного бормотанья Голядкина. Самые слова *выводятся* у Прохарчина наружу каким-то болезненным процессом: они суются, толкутся, не попадают на место и теряют друг друга в бессмысленной толчее, – да и слов-то самих немного. И так как только сильное возбуждение заставляет Прохарчина говорить, то его прерываемый собеседником монолог состоит сплошь из междометий или, точнее, из слов, которые сделались междометиями, благодаря эмоции, управляющей их извержением *Князь, шут, пес, каблук, гулявый детина, мальчишка, празднословный, потаскливый* и *туз* – вот почти весь словарь Прохарчина. причем, однако, шут иногда в очумелости тащит за собой еще *шутовского человека* или *туз-тузовую бабу*. Но высшую для Прохарчина форму волнения символизируют слова *ученый, книга* и *стихотворец.* И за этот предел не дерзает уже и фантастическая укоризна, срываясь с его губ. А чтобы придать

своим междометиям, эпитетам и пожеланиям в таком же роде хоть подобие речи, Прохарчин склеивает и замыкает их формулами вроде: *слышь ты, понял историю, не твой, сударь, слуга, вот оно тебе* и т. п. И здесь уже решительно все – и фразеология и словарь. Но вдумайтесь в эту наборную речь – разве она не законнейшее наследье привычки копиистов, да еще, может быть, копившейся в нескольких поколениях: в чем проходила их жизнь, как не в том, чтобы набирать буквы и слова, между которыми крепко засело несколько пошлых формул? Разве речь Прохарчина, в сущности, не превосходный символ того хаоса бессознательно набираемых впечатлений, которые дает писцу привычно-непонятная, постыло-ненужная и уже тем самым страшная бумага. И не процесс же копирования, конечно, мог бы дать Прохарчину любовь к словесному искусству! Да и для чего же, по правде говоря, и канцелярии-то словесность Прохарчиных, когда неизвестно даже, на какой предмет употребили бы ее и сами Прохарчины. Пустая вещь – эта словесность. Только и толку в ней, что Марк Иванович мучит ею Семена Ивановича. А ненависть к книге и к стихотворцам? Да разве ж и это – не создание той же канцелярии, не ее лучший плод? А поэты, на что они Прохарчиным, если со всем своим гением они не могли даже добиться того, чтобы Прохарчины не молчали по двадцати лет подряд до потери дара речи, лежа на засаленных тюфяках своих и за ветхими ширмами?

Но канцелярия выветрила из души Прохарчина не только любовь к общенью и словесности и даже самый дар речи – она же отняла у него и всякую фантазию. Прохарчин не лишен хитрости: он выдумал замок и золовку. Но чего он лишен абсолютно, хотя, может быть, и небезболезненно, так это мечты и иллюзий.

Голядкин, тот не только имел иллюзию, он даже пал жертвой ее непомерной смелости, вообразив, что он точно имеет неоспоримое право называться Яковом Петровичем Голядкиным. Но не все ли равно Прохарчину, как его зовут, когда он твердо знает, что как бы там его ни звали, «а оно, брат, стоит, а потом и не стоит. А я, брат, и с сумочкой».

Но чем менее может себе вообразить Прохарчин и воображеньем прикрасить действительность или рассеять ее страхи, тем более, конечно, должна угнетать его эта ни с кем не делимая ноша однообразно-томительных и бестолковых впечатлений. Поэзия посетила, положим, и его, но она пришла в такой страшной одежде и в сопровождении столь одуряющеяркой вереницы призраков, которые к тому же не надо было даже проверять, так они были несомненны и, главное, близки душе Прохарчина, что оказалась для господина Прохарчина немногим

более утешительной, чем жизнь.

Пришел старый лысенький человечек. И ему нельзя было не верить, когда он, пересчитав свое возмездие и похлопывая по рублевикам, говорил Прохарчину так: «Денежки-с, их не будет и каши не будет, а у меня семеро»; и не только говорил, но будто даже и упрекал господина Прохарчина в этих семерых, а хуже всего при этом было, что Прохарчину и точно страшно и совестно стало, что вот у этого человечка, совершенно ему чужого, такая большая семья и что семью эту надо кормить хотя бы кашей; канцелярия никогда не говорила господину Прохарчину ничего подобного, и теперь он чадно, но больно чувствовал, что два горя вместо одного – плохое утешение, а все же где только два человека, там непременно будет и два горя. Переносила поэзия Прохарчина и на какой-то забор, И это было тоже новое, т. е., собственно, – то свое, нутряное, но только зачем-то ставшее странно праздничным, совсем чужим и словно бы даже выдуманным. Смотрит будто Прохарчин то на пожар, то как качают, – а сзади его бьют, зачем, мол, ты ничего не умеешь и не можешь, а только смотришь.

Потом привиделась ему еще фигура того старика с геморроидальным лицом в ватном халатишке, отлучившегося было еще до пожара в лавочку за сухарями и табаком своему жильцу и пробирающегося теперь с молочником и четверкой в руках сквозь толпу до дома, где горели у него жена, дочка и тридцать с полтиною денег в углу под периною.

И был это и он, Прохарчин, и не он. Но больше всего преследовал Прохарчина один кошмар – куда, казалось, вместились и самая суть жизни, и весь ее страх: «Это была бедная грешная баба – в лаптишках, с костылем, с плетеной котомкой за плечами и в рубище. Она кричала громче пожарных и народа, размахивая костылем и руками, о том, что выгнали ее откуда-то дети родные и что пропали при сем случае тоже два пятака. Дети и пятаки, пятаки и дети вертелись на ее языке в непонятной глубокой бессмыслице, от которой все отступились после тщетных усилий понять».

Поэзия не объяснила Прохарчину его недоумений, и так он и умер с ними, – но зато гостья эта как бы на миг объединила его страх и его злополучие с целым миром таких же страхов и злополучий в болезненно-назойливой обязательности бреда.

И никогда бы не понял Прохарчин, как близко поставил его этот горячечный сон не только ко всему страдающему, но и к поэту, который воплощает и осмысляет эти муки.

В Прохарчине не было фантазии. Но что же было в нем? Что положительного выработала в нем жизнь? – Зимовейкин называет

Прохарчина мудрецом и убеждает его послужить благоразумию, – и точно: Прохарчин был мудрецом, так как он не хотел ни говорить, ни мечтать, ни знаться с людьми – а это-то и была подлинная и заправская мудрость канцелярии, т. е. инстинктивное, но цепкое приспособление к среде.

И все, казалось, было в Прохарчине, чего хотела от него жизнь: «и миловидный я, смирный, слышь, и добродетелен, предан и верен»… И вдруг – горячечным бредом откуда-то с самого дна темной прохарчинской души выплескивается наружу ее взбудораженная тайна, и на мгновение она как-то безудержно сияет и даже слепит…

«Стой, – кричит господин Прохарчин. – Ты пойми только, баран ты: я смирный, сегодня смирный, завтра смирный, а потом и не смирный, сгрубил – пряжку тебе, и пошел вольнодумец». Пусть через несколько минут этот вольнодумец для Зимовейкина и даже Наполеон для Марка Ивановича уже весь истаивает в дробных и бессильных слезах, – но все же живая жизнь сквозь горячечный бред дала в умирающем человеке вспышку настоящего *бунта*…

Постойте: только чей же это бунт?.. Уж не Достоевский ли это сам провидит свою катастрофу?

Достоевский 1846 года и его Прохарчин, да разве же можно найти контраст великолепнее? Достоевский еще с детства обладал неистощимой и необычайно живой фантазией, а плавная речь его была всегда настолько же неотразимою по силе, по обаянию, насколько было отрывисто, безответно, бессильно все, что мог сказать Прохарчин.

Достоевский отличался общительностью и еще ребенком был необычайно услужлив (черта, которая так неприятно поражает нас потом и чаще всего именно в рассказчиках его романов) – Прохарчин боялся людей. Достоевский был транжира и бесконечно щедрый человек – стоит только вспомнить его письма и рассказы Ризенкампфа[41], а Прохарчин-то? Достоевский сам бросил службу, а Прохарчин? Да вообще можно ли было, казалось, лучше оттенить свою молодую славу, и надежды, и будущее, как не этой тусклой фигурой, этим несчастным, которого иллюзия посетила только в предсмертной горячке и все творчество которого меньше чем в час времени выворотил наизнанку полицейский чин вместе с начинкой тюфяка, пока от самого творца виднелись только худые синие ноги, торчавшие кверху, как два сучка обгоревшего дерева?

Но как ни резок был контраст между поэтом и его созданием, а все же, по-видимому, и поэт в те ранние годы не раз испытывал приступы того же страха, от которого умер и Прохарчин.

И на самого Достоевского, как на его Прохарчина, напирала жизнь, требуя ответа и грозя пыткой в случае, если он не сумеет ответить: только у Прохарчина это были горячечные призраки: извозчика, когда-то им обсчитанного, и где-то виденной им бедной, грешной бабы, и эти призраки прикрывали в нем лишь скорбь от безысходности несчастия, да, может быть, вспышку неизбежного бунта; а для Достоевского это были творческие сны, преображавшие действительность, и эти сны требовали от него, которому они открылись, чтобы он воплотил их в слова.

Мы знаем, что в те годы Достоевский был по временам близок к душевной болезни. Может быть, он уже и тогда, в 1846 г., провидел, что так или иначе, но столкновение между Демидом Васильевичем и фаланстерой[42] неизбежно и что при этом удар уже никак не минует той головы, где они чуть было не столкнулись над трупом Прохарчина.

Кто знает: не было ли у поэта и таких минут, когда, видя все несоответствие своих творческих замыслов с условиями для их воплощения, – он, Достоевский, во всеоружии мечты и слова, чувствовал себя не менее беспомощным, чем его Прохарчин.

Да разве и точно не пришлось ему через какие-нибудь три года после Прохарчина целовать холодный крест на Семеновском плацу[43] в возмездие за свой «Прохарчинский» бунт?

В свое время Прохарчина никто не понял, а позже, заслоненный более яркими созданиями Достоевского, он не остановил даже ничьей любознательности. Даже сам Достоевский как бы с укором вспоминал, что он *болел* Прохарчиным целое лето, – но я люблю и до сих пор перечитывать эти чадные, молодые, но уже такие насыщенные мукой страницы, где ужас жизни исходит из ее реальных воздействий и вопиет о своих жертвах, вместо того чтобы, как в наше время, навеваться шумом деревьев, криками клубных маркеров или описками телеграфистов и отобщать каждого из нас от всего мира, – призраком будто бы лично ему и только ему грозящей смерти.

Умирающий Тургенев

Клара Милич

– Мне стоит назвать это имя – и туман, который там, за мною, непременно хоть на минуту да посветлеет и расступится… Чаще всего вспомню я тогда теплое, почти нежное утро, но будто это уже осенью, – а я стою на черном и мягком скате Обводного канала… Вот и темная рогатая голова… это бойня, это *ее* страшный символ неизбежности и равнодушия, схваченного за горло. Редкий дым лениво ползет из высокой трубы… Вот на дымящейся глади канала у самого берега приткнулась барка… Только я не один… нас целая толпа… странная толпа, чисто русская – зараз и неловкая, и приподнятая, и как бы готовая каждую минуту пострадать. И как у нас тихо… Только и развлечения что лошади; фыркают у жандармов да шнырят возле какие-то репортеры с карандашиками; между ними затесался какой-то болезненно-бледный малый, который подвязал себе уши пестрым платком, а сам без шапки и продает венки из бумажных иммортелей и неестественно зеленого моха. Вот и еще какие-то суетливые люди – чуть ли не с бантами даже, точно в клубе: они строят нас в линию, одних выравнивая, другим в чем-то горестно отказывая, – и вот уже далеко-далеко, поди что на целую версту, завеяли ленты, и все попарно: белая и черная, черная и белая, вот засверкали золотом литеры, серебром венки, а кое-где какими-то шершавыми пятнами глупо залоснились по толпе и неумело надетые цилиндры, прямо из нафталина… Чувства… восторга-то, и, несмотря на это, – даже через 20 лет все еще только скучно: «От глубоко потрясенных…» «Великому…» «Подвижнику…» «Певцу…» – певцу с сукровицей на атласной подушке гроба!.. Ветер завернул ленту… что это там? От читателей или почитателей?.. Нет – от артели… и чуть ли не сыроваров даже… А вот и гроб. Его тащат вспотевшие люди без шапок и с рыжими тоже вспотевшими воротниками, а другие возле месят калошами грязь и хрипло поют: «Свя-атый Бо-ожѐ…» Чу… где-то совсем близко свистнул поезд… А мужики на барках, положив ложки, встали и крестятся, и извозчики, стоя на козлах карет, тоже крестятся – и в шапках у них видны пропотевшие красные платки.

22 года тому назад все это было для меня чем-то вроде сна или декорации… Я, видите ли, тогда проводил время еще на площади и каждую минуту готов был забыть, что нахожусь хотя и в хвосте, но все же перед театральной кассой, откуда в свое время

и получу билет. Но теперь, когда поредело передо мной, а зато позади толпа так и кишит, да только вернуться-то туда я уже не могу, – теперь, когда незаметно для самого себя я продвинулся с площади в темноватый вестибюль театра и тусклый день желто смотрит на меня уже сквозь его пыльные стекла, – когда временами, через плечо соседа, я вижу даже самое окошечко кассы… О, теперь я отлично понимаю ту связь, которая раз навсегда сцепила в моей памяти похороны Тургенева с его последней повестью.

Тургенев написал «Клару Милич» в Буживале в октябре 1882 г., а меньше чем через год после этого ученый ботаник[44] в распушенных сединах говорил над его могилой речь о давно погасших звездах; и слова его падали старчески-медленно, а рядом также медленно падали с дрожащих веток желтые листья.

Вот и в то утро, когда Тургенев дописывал свою «Клару Милич», – в окно, верно, смотрела осень, южная, может быть, золотая, но все же осень, и притом последняя, – и он это чувствовал. – В цветах, но уже осужденная; еще обаятельная, но уже без зноя… Еще не смерть, но уже мечта, которая о ней знает и которую она застит, – эта осень и была его последней повестью: то серой, то розовой, еще старательно-четкой и в мягких, но уже застывших контурах.

С Кларой Милич в музыку тургеневского творчества вошла, уже не надолго, новая и какая-то звенящая нота. Это была нота *физического страдания*. «Все мешается кругом – и среди крутящейся мглы Аратов видит Клару в театральном костюме: она подносит склянку к губам, слышатся отдаленные “браво! браво!” – и чей-то грубый голос кричит Аратову на ухо: “А ты думал, это все комедией кончится? Нет, это трагедия, трагедия!”.

Вот новый для Тургенева, реальный сон: уже не действительность, похожая на сон, как было раньше, – а сон, в который пробивается действительность. Испытывали ли вы когда-нибудь во сне это наступление лихорадки, когда она именно что-то кричит вам на ухо; когда крик этот болезненно пробегает по вашему телу и вы переходите к впечатлениям окружающего под угрозу болезни, этой убедительнейшей из реальностей?

Или такое начало сна:

«Хорошо, теперь хорошо, а быть худу…» «Чудесные красные яблоки… синее гладкое озеро… лодочка золотая: угодно прокатиться?» О, кто не знал вас, сны заболевания, предвестники пароксизма?

А эти маленькие красные розы? – именно маленькие, потому что они попадают на прическу призрачной Клары с миниатюры, или те, другие, зовущие, мистически-прекрасные, которые тают с

тревогой сна, чтобы стать нелепейшим бантом на чепце тети Платоши?..

Или: «И вот почудилось: кто-то шепчет ему на ухо… “Стук сердца, шелест крови”, – подумал он. Кто-то говорил по-русски, торопливо, жалобно и невнятно».

Эти новые черточки тургеневского реализма… кто же их внес в «Клару Милич»? О нет, это был не зоркий охотник, и не чуткий собеседник, и не рассказчик, которому иногда в импровизированной смене собственных слов открывается намек на запечатленную сущность явления или новая перспектива, – это был даже не одинокий холостяк, перебирающий у камина желтую тетрадь, – их внес в повесть Тургенева больной, который уже свыкся со своей бессменной болью и если и не может переносить этого ужаса, как героиня «Живых мощей»[45], чуть-что не с благодарностью, – зато способен оживить их интересом художника, а порой даже юмором терпеливой старости.

«Еще немного, – пишет Тургенев, – и я даже сам не буду желать выходить из этой неподвижности, которая не мешает мне ни работать, ни спать и т. д.»

«Но, повторяю, я нисколько не унываю. Пока я не отказался от всякой надежды, было хуже, а теперь ничего. Мне 64 года, пожил в свое удовольствие, а теперь надо и честь знать. И работать теперь могу, – именно с тех пор, как я бросил всякие думы о будущем»[46].

Вы скажете, может быть, что застылость контуров повести подсказана мне именно этим письмом… Вы скажете, что, наоборот, действие в «Кларе Милич» движется, что темная страсть Аратова нарастает, что здесь целая трагедия, потому что Аратов борется, перед тем как он гибнет. О нет, это один мираж. Растет не страсть, а недуг; если же развивается драма, то разве та единственная, которую можно понять, не отрываясь от подушки, и пережить, не шевелясь от боли, – драма умирания. Самое действие повести как-то неохотно удаляется от комнат аратовского дома, где неслышными шагами, как тень, движется только тетя Платоша, одетая в серое платье и серую шаль. Вы думаете, может быть, что Тургенев хотел изобразить нам в этом доме и в этой жизни что-нибудь таинственное, как любил он делать это раньше… Ничуть! Аратов писал только прозой, да и вообще едва ли он много писал. В доме любили только проверку, знание, достижение. Самая жизнь привыкла сливаться там с движением часовой стрелки – молча, без отдыха, но и без волнения, может быть, и без цели также… Отец Аратова был «инсектонаблюдатель», кропотливый исследователь, которому лишь робкое уклонение от общества создало славу

чернокнижника и который умер с тем же звуком удивления на губах, с каким неизменно относился и к жизни. Сам Яков Аратов стыдился своих призраков еще больше, кажется, чем мечтаний, и занимался самым прозаичным делом в мире – живописью для фотографических целей. Но чем же жил Аратов? Он жил работой и еще боязнью казаться… Его чистота? Но, рождаясь из бедного воображения и холодной крови, эта чистота едва ли дорого ему стоила. Может быть, чувством красоты?.. Т. е. Гюльнарами[47] кипсека. Но ведь чувство красоты в его годы это больше всего желание обладать, – а у Аратова оно как-то сразу же застыло в суждение, в оценку – в эстетический вкус. Все, что волнует, стало для него нечисто или беспорядочно, – нет, не надо, прочь эту красоту!.. Липового чаю, что ли, выпить?.. Призраки?.. Но Аратов их разоблачает, он вышучивает их – он даже готов омерзить себе все, что не согласно с действительностью, все, что манит и обещает счастье… Щекочущее сожаление? Слезы?.. О нет, только не слезы… Он боится слез… боится не как сибарит и не как спартанец – а как чертежник, из опасения закапать картон… Аратову только 25 лет, но если он был когда-нибудь молод, так это было разве 40 лет тому назад. Аратов даже окружен анахронизмами. Автор «Нови»[48] дает ему в друзья Купфера. С виду это такой живой и восторженный юноша, – а на деле ведь это же – тень, это – студент 40-х годов, которого забыли похоронить… Послушайте, он бредит Виардо[49] и Рашелью[50]… Да его хоть сейчас в кружок к Рудину, этого Купфера. И что же общего у него с концом 70-х годов, когда заставил его жить Тургенев? Неужто Купфер читал брошюру Драгоманова[51] и переживал вместе с нами «Четыре дня»[52] Гаршина? Неужто это для него тонкая улыбка Глеба Успенского так скорбно осветила весь романтизм старых народников?.. Сам Аратов так и остался жить в той же комнате, где умер его отец; он даже спит на той же самой кровати, откуда отца переложили на стол. А что он читает в 1878 г.? «Сен-Ронанские тайны» Вальтера Скотта[53] и бредит стихами Красова[54], которого 40-е годы и то застали немолодым. А его английский кипсек? Да ведь это же кипсек 20-х годов. Бредит Гюльнарами и Медорами, когда нас, тогдашних студентов, отравили уже и Эдгар По, и его французский переводчик[55]… Металлические порошки Парацельса[56] сделали, однако, свое дело, они создали чуткость и боязнь жизни в этом хрупком теле, до которого жизнь смела касаться только руками тети Платоши, мягкими, как вата. В Аратове расположился старый больной Тургенев, который инстинктивно боится наплыва жизни; боится, чтобы она своим солнцем и гамом не потребовала от него движений; больной, который решил ни на что более не надеяться

и ничего не любить – лишь бы можно было работать. Последние силы Аратова-Тургенева уходят на разрушение иллюзий, чтобы существование стало более серым, менее заметным, а главное, проходило медленнее. Обстоятельства, сопровождавшие смерть Клары, сначала произвели на Аратова потрясающее впечатление… но потом эта игра «с ядом внутри», как выразился Купфер, показалась ему какой-то уродливой фразой, бравировкой, и он уже старался не думать об этом, боясь возбудить в себе чувство, похожее на отвращение. Но это отвращение и боязнь почувствовать отвращение едва ли принадлежат Аратову: по-моему, это – горький вкус болезни во рту у Тургенева, это его утомленный ум, который не хочет более тешить себя романтизмом, потому что сквозь его театральную мантию не может не видеть тела, обреченного разлагающей его животной муке.

Если искать параллелей, то Яков Аратов представляется мне чем-то вроде Фауста, только забывшего помолодеть: он испугался черта больше даже, чем яда, и убежал к тете Платоше играть с нею в ее жарко натопленной горенке в свои козыри, но не сообразил при этом, что соблазнитель все равно, когда ему вздумается, утащит его крючьями; покуда ирония Мефистофеля придала старой душе Аратова-Фауста невинность швабского поэта[57], а ее оболочке – тонкие льняные волосы и нежные мелкие черты, как у девицы. Или может быть, Аратов не Фауст, а Ипполит без Артемиды, Ипполит не герой, а только жертва, и даже не та искупительная жертва, которую жгут на костре, чтобы ее дыму – душе – улыбались боги, а та, которая попадает в огонь случайно или, скорей, инстинктивно, втянутая туда неотразимым блеском огня, и сгорает дотла на костре неугодною богам и ненужною даже самому огню. Или наконец, Аратов это – Ромео, которому Джульетта передала в поцелуе моровую язву… Тургенев хотел уверить нас, что Аратов боролся с *любовью* и что эта любовь в конце концов его одолела и заставила себя испытать. Но что-то мешает нам ему поверить. Нет, это не та сладкая мука, которая только похожа на болезнь и от которой излечивают поцелуи, это не та болезнь, которая прививается юноше, как оспа ребенку, не та, которую Платон заставлял струиться с прекрасных плеч юноши и из его глаз в раненное ими сердце[58], – а та, которая в сырой вечер подкарауливает старость, с распухшими ногами и в бархатных сапогах, и любит вместе с нею часами смотреть на цветы обоев и клетки байкового одеяла.

Аратов выносит ряд опустошений в душе и кончается. Именно кончается. Смерти нет. Не так нет смерти, как для толстовского Ивана Ильича, а нет потому, что на нее не хочет

смотреть Тургенев… В руке Аратова оказалась зажатой прядка черных волос… но был ли то залог бессмертия, или чья-то насмешка, мистификация?.. Как знать? Я не думаю, чтобы Тургенев, несмотря на свою склонность к мистицизму даже, верил в бессмертие, – очень уж он старался в нем уверять других, не себя ли? «Смерть, где жало твое?»[59]… «И мертвые будут жить»… «Любовь сильнее смерти»… Вот он – тот набор колесиков от карманных часов… А самих-то часов, т. е. жизни, все равно не вернешь… Недуг наметил жертву и взял ее… это несомненно. А с бессмертною-то любовью как же быть? Или она не нужна? Нужна-то нужна, но не более, чем аккуратному ученику возможность улечься спать спокойно в уверенности, что задача решена им правильно… Да, ответ тот же, что в «Евтушевском»[60]: 24 аршина сукна… И только.

Было время, когда, читая «Клару Милич», я слышал музыку… Но игрушка сломана, и я не заметил даже, когда это произошло. Вот валик, вот молоточек… шпеньки… вот и ящик… Только я не сумею их сложить… да и незачем, все равно – старой музыки не услышишь: слух не тот… Мы видели сейчас, что делало Аратова живым и реальным. Аратов – это наше изменившееся я, изменившееся, но от меня все же не отделимое, и которому, в сущности, ничего не нужно, кроме его: тик-так, тик-так… только бы подольше. А Клара? В ней тоже мое я, но здесь уже не реализм настоящего, т. е. жизни, сделавшей свое дело, а несомненность *жизни, которая была,* но в сопоставлении с настоящим кажется призраком. В действии Клары почти нет: она только скользит по рассказу, точно китайская тень по экрану. Если Аратов весь – будни, весь – скука фотографии, и даже от пальцев его пахнет йодом, – Клара ни разу не является нам будничной. Она поет… она любит… она убивает себя от любви, хотя и боится смерти… у Клары маленькие красные розы в волосах и коса, которая змеею обвивает ей руку… у нее даже слезы большие и светлые… О Кларе говорят с обожанием, она и снится только прекрасной, и она желанна даже, когда приносит смерть. И при всем том Клара несомненно была… Можно сомневаться в том, что есть, – но как уничтожить сознанием то, что оставило след в сердце… Передо мной – портрет Клары Милич, разве что чуть постарше тургеневской. Он снят в Киеве, и на нем изображена девушка сильного сложения с покатыми плечами, которые стянуты в атлас, кажется белый и, по-видимому, оперного костюма. Жалко, что закрыты ее волосы, но постав головы на тонкой и царственной шее заставляет думать, что это именно они несколько оттягивают назад голову. Фантастическая эгретка в виде птицы спускается на ее низкий лоб, такой же неподвижный и

«каменный», как у тургеневской героини. Брови, черные и почти сросшиеся прямой линией, идут над небольшими, как и у Клары, глазами, и я не видел глаз чернее – не желтее, как на испанских портретах, а именно чернее, – это глаза-зрачки, трагические и самоосужденные. Они небольшие, эти глаза, потому что точно вобраны внутрь сосредоточенным и страстным желанием, и упрямая воля, кажется, сблизила их лучи. Тонкие губы портрета вырезаны смело и красиво, овал лица не то еврейский, не то цыганский, и самое лицо также задумчиво и почти сурово, – все, как у тургеневской Клары. Актриса, изображенная на моем портрете, носила тоже поэтическое имя – Евлалия[61]. Она сначала пела, потом перешла на драматическое амплуа – и в тоске любовного разочарования, еще молодой, приняла фосфор в Харьковском театре после первого акта «Василисы Мелентьевой»[62]. Это было в 1881 г., т. е. раньше появления в свет тургеневской повести.

То, что мы так неточно называем поэтическим образом, дает нам в Кларе различить три психологических момента, слитых обманчивой цельностью рассказа о жизни. Первый момент – это что-то вроде ощущения, по крайней мере, в нем преобладает ощущение; тоскливое, оно похоже на тот образ, который Аратов увидел в стереоскопе:

> Он так и вздрогнул, когда увидал сквозь стекло фигуру Клары, получившую подобие телесности. Но фигура эта была серая, словно запыленная… и к тому же глаза все смотрели в сторону, все как будто отворачивались. Он стал долго, долго глядеть на них, как бы ожидая, что вот они направятся в его сторону… он даже нарочно прищуривался… но глаза оставались неподвижными, и вся фигура принимала вид какой-то куклы.

Тоскливый осадок жизни, в которой было столько неосуществившихся возможностей, столько непонятных и брошенных задач, легкомысленно забытых обещаний, незамеченных движений перламутрового веера около розовых губ, – вот первый абрис Клары. Поистине человек – неблагодарнейшая из тварей… Чем полнее наливают ему кубок, тем горячее будет он верить, что там была лишь одна капля и та испарилась, едва успев освежить ему губы. Надо быть заправским неудачником, чтобы рано утомиться жизнью и сказать себе – не другим, а именно себе, тихо сказать: довольно. Тургенев провел счастливую жизнь – как Гете, он был и красив, и гениален, и любим, и сам умел любить, – и все же на 65-м году жизни он

создал Клару Милич, т. е. воспроизвел ощущение непознанного, только манившего и так дерзко отвергнутого; Тургенев был счастлив, – тем тоскливее должна была быть фотография Клары в стереоскопе. *Второй* момент образа Клары – это *желание.* Аратов это – я, но я не хочу быть собою, быть старым, страдающим, неподвижным и беспомощным, которого можно взять, но который сам никого уже не покорит и ничего не создаст. И вот Клара Милич должна быть не только полным, но и жгучим отрицанием Аратова, желанием и невозможностью не быть Аратовым – отсюда и эти черные глаза, и трагизм, для которого нет будней, и эта смерть, чтобы не познать будней и не видеть пальцев Аратова, окрашенных йодом; оттуда и эти светлые, большие слезы, и это полюблю – возьму, и черные усики на верхней губе. И она же, эта страстно отрицающая аратовщину девушка, она, смертельно оскорбленная Клара, осуждена любить Аратова, – мало этого, для нее на свете не должно быть ничего, кроме Аратова. Да и куда же, скажите, может уйти желание от сердца, пускай больного, пускай холодеющего, от этого изголовья, такого скучного, такого всеми оставленного? Для желания Аратов остается центром, душой мира – закройся эти глаза, перестань биться эти вены, и где же будут тогда и цветы, и звезды, кому нужны будут и Бог и красота?.. Третий момент того ускользающего целого, которое существует для нас, может быть, только благодаря имени, это символ, идея. Клара как символ это – трагизм красоты, которая хочет жизни и ждет воплощения. Вся жизнь Кати Миловидовой[63] была сплошной бессмыслицей, и именно в этом заключается ее трагизм. Натура пылкая и даровитая, душа, сотканная из противоречий, что составляет удел лишь избранных душ, – Катя родилась от союза иконописца-чиновника и сонливой бабы. Тургенев дал нам образ Аратова в анализированном, я бы сказал, даже препарированном виде: вот черты, которые Аратов унаследовал от отца, вот и другие, полученные им от матери, а вот эти идут от предков; самое имя – Яков дано было ему не даром, а в честь Брюса[64]… А кстати, не потому ли последний герой Тургенева был назван Яковом, что Тургенев особенно любил это имя (вспомните Яшку Турка, Якова Пасынкова и др.) и гордился своим отдаленным предком – Яковом Тургеневым?[65] Вот оно, мол, когда еще мы, Тургеневы, были западниками и брили бороды предкам славянофилов… Но, разъяснив нам Аратова дарвинистически, Тургенев как бы нарочно оставил Клару феноменом, парадоксом. «И откуда у тебя этот чертенок черномазый?» Этот вопрос господина Миловидова остался без ответа… Но будем развивать далее эту цепь нелепостей. Кларин жених – гостинодворский херувим, да еще влюбленный. Клара в

доме старой содержанки, Клара под крылышком у набеленной княгини. Клара на провинциальных подмостках и с купеческим подношением – золотой чернильницей в руках… Клара стучится в дверь дома, где – она в этом уверена – ее давно ждут, потому что там и только там для нее все… Ей наконец отпирают, – но лишь холодом и плесенью пахнуло на нее оттуда. Человек в окне? Его не было… И вот Катя Миловидова умирает. И, только перестав быть жизнью, только обратившись снова в призрак, в возможность, – она покоряет наконец сердце Аратова, – но сердце было восковое и скоро растаяло. Оно боялось красоты в жизни и тем более не вынесло красоты-идеи, красоты-силы… И вот еще раз уходит от людей Красота, невоплощенная и нелюбимая. Уходя, она не уверяет нас в нашем бессмертии, да и зачем оно ей самой, ей, которая любит только солнце, облака и звезды?.. Но когда она уходит, то после нее остается в воздухе тонкий аромат, грудь расширяется и хочется сказать: да, стоит жить и даже страдать, если этим покупается возможность думать о Кларе Милич.

Три социальных драмы

Горькая судьбина

История новой русской драмы, если можно говорить об истории русской драмы вообще, открывается произведением, которому суждено было и в свое время, да и теперь стоять совершенно особняком.

Это «Горькая судьбина» Писемского. Пьеса до крайности проста по своему сюжету и кажется чрезвычайно ясной по драматической концепции. Это – уголовная драма. Лет 15 тому назад была выдана на свет даже та действительная история, которая послужила Писемскому материалом для его драмы[66].

Крестьянин-питерщик[67] – Ананий Яковлев идет в острог за то, что убил ребенка, прижитого его женой от помещика. Действие начинается с того, что в доме Анания Яковлева мать его жены с гостьей – одной из деревенских вестовщиц, ожидает приезда из Петербурга хозяина, которого отправилась встречать жена. По-видимому, Ананий Яковлев провел в Петербурге несколько лет, но связи с домом не порывал и, торгуя в столице разносом, все время заботился о благосостоянии дома и своей бездетной жены, которая значительно моложе его. Но в течение последнего года жена его Лизавета спуталась с барином и теперь кормит полуторамесячного ребенка.

В сцене ожидания чувствуется что-то напряженное: ведь муж ничего еще не знает о приращении своей семьи. Вот наконец приезжают и хозяин с хозяйкою. Их везет односельчанин Никон, с кругу спившийся мужичонка, когда-то питерский маляр, а теперь только бахвал и недобрый. На первой же трапезе Никон, разобидевшись на питерского купца, который, как ему кажется, своими рассказами должен поколебать его, Никона, авторитет бывалого человека и питерщика, разбалтывает Ананию тяжелую тайну его семьи; гости уходят, а Ананий, удаливши мать Лизаветы – Матрену, вступает с женой в тяжкое для него и жуткое для нее объяснение. Лизавета не думает защищаться, но не ее смиренство, а лишь желание Анания Яковлева кое-как сберечь свой дом, семью и личное достоинство заставляет питерского купца покуда скрепить сердце: ему становится противна Лизавета, но он готов покрыть дело, лишь бы не играть в глазах односельчан роли обманутого мужа и жертвы. На этом кончается первое действие.

Второе происходит в барских покоях. Барин, любовник

Лизаветы, молодой еще человек, натура слабая и избалованная жизнью, переживает тяжелые дни. Лизавету он по-своему крепко любит; больно чувствует он и всю фальшивость своего положения по отношению к Лизавете и ее мужу, его же крепостным людям. Не будучи плантатором для своих крепостных, он в то же время до мозга костей барин, существо беспомощное, безвольное и близорукое. Старый бурмистр, а может быть, и пропойца Никон устраивали ему его амурные дела; тот же дошлый Калистрат должен теперь устроить его дело с Ананием, спасти его любовницу и ребенка от деспотизма человека, власть которого над этими самыми близкими для Чеглова существами рисуется фантазии малодушного помещика в самых ужасных красках.

Второе действие состоит из ряда сцен, где помещик обрисовывается сначала по отношению к своему зятю – Золотилову, грубому жуиру, какой-то смеси Скотинина с Каломейцевым[68], потом – по отношению к пройдохе Калистрату, забравшему над Чегловым полную власть, потом – по отношению к горячо любящей его Лизавете, в которой чувствуется что-то материнское, когда она говорит со своим вторым мужем, и, наконец, – по отношению к «ривалю»[69] (слово Золотилова) его, Ананию, которого он донимает своими бестактными предложениями и дикой смесью великодушия с грубым барством: с головой выдавая своего соперника его давнишнему недоброжелателю бурмистру, Чеглов наивно думает, что он может разрешить этим трудный узел между двумя жизнью спутанными существованиями. Впрочем, молодой помещик нисколько не рисуется; он страдает от сознания своей глубокой беспомощности и сам первый чувствует всю обидную нелепость предлагаемых им Ананию денег и поединка. Между тем Ананий Яковлев разжег бурмистра напоминанием о каких-то старых его грешках перед барином при межевании: ничего не выиграв этим в глазах Чеглова, для которого вопрос о деньгах совершенно безразличен, Ананий внес своей ссорой с бурмистром резкое осложнение в свою собственную драму. Бурмистр постарается его съесть. К инстинкту холопской угодливости присоединяется вопрос внутренней политики.

В Анании Яковлеве будет отныне преследоваться не только гордый питерщик и грубиян, который досаждает своим упрямством барину, холеному дитятке дворни, но и горлан, вредный на сельском сходе авторитету бурмистра. Видно, что два дня, прошедшие между первым и вторым действием, не прошли даром и для Анания. Ему было трудно крепить сердце; Лизавета не спала две ночи, она испугана предчувствиями, она сознает, что дело далеко не кончилось.

Бестолковщина объяснений с барином, Золотиловым и бурмистром оставляет и в Анании убеждение, что дела уже нельзя прикрыть молчанием и заглушить захлопнутыми в избу дверями: хотя он и верит, что «наша земля не бессудная» и что есть узда на людей, которые не дают ему укрепить союз, благословленный церковью, – но призрак грозной барской власти, возможность быть разлученным с женой силою интриги, наушничества и безмолвного раболепства его же братии наполняют его сердце мрачными предчувствиями; Лизавету – существо пассивное – эти предчувствия придавили, Анания – здорового, крепкого мужика – они, напротив, готовят к борьбе и протесту.

Третье действие открывается в той же избе, где происходило первое. На сцене стоят те же старухи, Матрена и Спиридоньевна. Предмет их беседы теперь – вести о том, как Ананий довел до болезни барина. Между тем от священника возвращается и сам Ананий. Он все еще надеется спасти свое честное имя и остатки разбитого очага; он увезет Лизавету с собою в Петербург. Паспорта не дадут – так как-нибудь и без этого устроятся, есть же управа и на их лиходеев. Старуха Матрена искренно или нет, но с горячностью, может быть даже излишней, стоит на стороне зятя: она слишком помнит прошлую бедность и тяжело чувствует нытье в старых костях, отвыкших от работы. Но ни Ананий, ни Матрена, ни уговоры, ни проклятия не могут тронуть Лизаветы: в горькую чашу Анания прибавляются лишь новые капли словами его жены, что она шла за него с отвращением и что когда он вез ее в церковь, то воспользовался лишь беспомощным их сиротством.

Лизавета во что бы то ни стало порешила уйти от мужа, она боится и за себя и за ребенка, ей жалко и обидно и за барина, которого она любит; он ведь для нее теперь не только настоящий муж, но и отец ее ребенка.

Между тем в избу, к Ананию нахлынула во главе с бурмистром целая толпа его подневольных пособников; они должны защитить барина от питерского буяна и смутьяна; Калистрат решился загородить свое холеное дитятко от грубого мужлана. После дикой и безобразной сцены, во время которой Лизавету хотят отобрать от Анания и она сама требует от мирян, чтобы ее вели к барину, Ананий убивает ребенка и, высадив раму в горенке жены, где это происходило за сценой, убегает.

Четвертое и последнее действие происходит в зале дома Чеглова. Прошла неделя, Анания все не найдут. Барин затворился во внутренних комнатах, он болен. Между тем в зале дома и на селе хозяйничает губернаторский чиновник и раскинули свои

сети исправник со стряпчим. Эти последние, привычные для бурмистра чины, цинично им подкупаемые, склоняются уже к тому, чтобы предать дело на волю божию, но чиновник Шпрингель, честолюбивый и очень глупый франт, хочет доехать поместного дворянина и показать перед начальством свои следовательские способности. Начинаются бестолковые и тяжкие сцены допроса, женщины плачут, дрожат, млеют от ужаса, Никон, совершенно пьяный, несет какую-то затейливую чушь, дворянин Золотилов пикируется с губернаторским чиновником. Вдруг, как deus ex machina[70], является сам преступник, исстрадавшийся, но с твердым решением предаться в руки правосудия и наказанием сколько-нибудь искупить томящую его вину.

Чиновник вне себя, потому что сознание Анания разрушает его планы о выставлении помещика к позорному столбу.

Ананий настаивает на том, что он совершил преступление в азарте, потому что привык давать себе слишком много воли; напрасно Шпрингель бранит его дураком, который сам лезет под кнут, когда мог бы отделаться церковным покаянием, – Ананий не боится наказания, твердо веря в его искупительную силу.

У чиновника остается еще козырь: Анания подкупили, чтобы он молчал о кровной обиде, нанесенной ему барином. Но преступник выкладывает перед присутствием все, что он имеет: 500 рублей – и просит, чтобы их отдали священнику: «пусть распорядится этим его сбережением как ему угодно, младенца ли на них поминать, в церковь ли или семейству».

Чиновник видит, что попался впросак, набрасывается в раздражении на бурмистра, а тут еще предводитель Золотилов ставит ему на вид попытку застращать обвиняемого, он машет на все рукою и уезжает, приказав отправить Анания в острог. Драма оканчивается единственной по своей простоте и неповторяемой по сдержанности художественного изображения сценой прощания Анания с православными, среди которых его жена является уже только одним из ближних. Старухи, которые в начале драмы величали приходящего хлебом-солью, теперь провожают его воем: «Уезжает наш батюшка, отходит наше красное солнышко!»

Писемский сам назвал свою пьесу трагедией, и я думаю, что действительно «Горькая судьбина» заслуживает этого теперь уже несколько устарелого названия: она совершенно чужда комических элементов и оставляет в нас впечатление глубокой безотрадности. Но трагедия эта совершенно особенная; я не знаю пьесы в русском репертуаре, которая бы была в такой степени чужда мелодрамы. Даже во «Власти тьмы» есть игра на нервах. Я уже не говорю о фееричности современной драмы настроений с ее мелькающими в окнах свечами, завываниями ветра в трубе,

кашляющими и умирающими на сцене.

Ничего подобного нет в «Горькой судьбине». Ее трагизм целиком зависит от ужаса неприкрашенной действительности. В тексте драмы не выступают какие-либо особо эффектные моменты, не оттеняются финалы действий бьющими по нервам словами, как делал это Чехов в своем «Иванове» или вроде того, как любили делать это еще французские романтики половины прошлого века. Действие «Горькой судьбины» развивается свободно и просто, а жизнь привносится в драму со всей ее пестротой и даже нескладностью. Стоит вспомнить только последние сцены третьего действия, где бурмистр приводит в дом к Ананию Яковлеву представителей деревенского мира: при этом мы совершенно не усматриваем, однако, в авторе желания грубой, нескладной сценой сходки, перенесенной с улицы в грозовую атмосферу дома Яковлевых, оттенить ушедшую внутрь мучительную борьбу будущего убийцы. Я постараюсь дать ниже подробный разбор замечательной сцены с подневольными судьями Анания Яковлева. Покуда будет достаточно упомянуть, что трагик остался верен себе и в ней, ничего не шаржируя и не пользуясь жизненностью своей обстановки для эффектных антитез или мелодраматического щекотания нервов. – Такова первая особенность «Горькой судьбины» как трагедии.

А вот и вторая: она совершенно чужда идеализации действующих лиц. Один из критиков «Горькой судьбины» нашел, что в ней все хорошие люди, но я думаю, что это слово «хорошие» можно принять разве в смысле «невиновные» или даже, если хотите, «невменяемые люди»: даже за этим задельным мужичонкой Никоном, пропащим пьяницей и бахвалом, чувствуется какая-то пережитая им драма: способный человек, питерщик, хороший мастеровой, он обратился, благодаря каким-то поворотам судьбы, в «бывшего человека». Чадным воспоминанием осело в нем прошлое, и его беспутное хвастовство наполняет нам душу каким-то смутным чувством, в котором больше ужаса, чем чего бы то ни было другого.

Смешно воображать себе Анания Яковлева каким-то русским богатырем, человеком долга; еще страннее бы было, пожалуй, видеть в нем тирана, который измучил бы ревнивыми попреками Лизавету, если бы ему удалось увезти ее в Петербург: таким кажется он жене, в сущности довольно взбалмошной бабенке, да барину, поклоннику Жорж Санд, который предлагает ему пару пистолетов на выбор. Ананий Яковлев прежде всего человек порядка, с характером, правда, «своеобышный», как называет его Матрена. Он женился на Лизавете, взяв ее из нищей семьи, не для того, чтобы тиранствовать над нею – для этого в нем слишком

мало фантазии и сладострастного надрыва.

Достоевскому, который изображал приживальщиков Опискиных[71] и запойных чиновников Млекопитаевых[72], было бы решительно нечего делать со степенным и рассудительным Ананием Яковлевым. Писемский заставил своего героя быть разносчиком, а не мастеровым; это очень тонкий штрих в портрете мужа Лизаветы. В жизни способного мастерового есть элемент самосовершенствования; он человек, в котором могут нуждаться за его искусство и сметливость, об этом спутанно, неодушевленно говорит Никон в сцене первого действия. Разносчик, наоборот, должен брать не способностями, а уменьем поладить, аккуратностью, расчетливостью; у него нет импульса для самосовершенствования, вся его энергия уходит на процесс накопления. Зато разносчик, вообще торговец скорее явится человеком положительным, семейственным. В самой речи Анания Яковлева чувствуется и некоторая книжность; видимо, что это человек, который в свободные минуты не шатался по трактирам и не набирался словечек столичного пролетариата и «бывших людей», а сидел у себя где-нибудь за дощатой переборкой мезонинчика на Лиговке или Ямской и читал закапанную воском книгу, взятую от какого-нибудь старообрядца в медных очках.

Но Ананий Яковлев вовсе не какой-нибудь ханжа, церковник, который бы говорил только о спасении души да об архиерейских певчих. Он ценит столицу за вполне понятные ему блага цивилизации, сила пара для него то же, что и для нас; идеал его, правда, невысок, но в простоте сердца и любя свою Лизавету он хотел бы водить ее в шелках и чтобы она была не хуже, а лучше других людей, хотя это «лучше» наивно рисуется ему в виде купчихи, бесперечь пьющей чай. Привыкший к своего рода политичности и обхождению с людьми, по натуре чуждый всякого трактирного романтизма, Ананий Яковлев пуще всего боится ссоры, шумных объяснений; когда Никон глупо выбалтывает тайну его семьи, Ананий Яковлев не гонит этого надоедливого мужичонки. Ананий Яковлев ужасно бы хотел, чтобы все это, как пьяный вздор, можно было смести с крошками со скатерти стола. Когда Матрена, а затем и Лизавета подтверждают ему справедливость слов Никона, Ананий Яковлев не приходит в шумный азарт, не заносится сразу, как горячая лошадь; старуху он вежливенько просит выйти, самый разговор с ней начав не ранее, чем ушли посторонние; Лизавету же хотя и бранит, но умеренно и донимает скорее горечью упрека и разочарования, чем кипением беспорядочного гнева.

Отсюда не следует, однако, чтобы Ананию дешево обошлось ошеломившее его открытие: две ночи Лизавета и ее мать не

смыкали глаз, было, вероятно, всего; я хочу сказать только, что Ананий Яковлев не бешеный тиран, а только глубоко страдающий за обман своей гордой мечты, гордый и сбитый несчастьями с толку человек.

Я не могу себе представить, чтобы он тиранил свою жену физически, еще менее, чтобы он изводил ее нервным нытьем; скорее, вероятно, женщины испуганно шептались за перегородкой, пока он, закусив рыжую бороду, мрачно и молча сидел за столом в пустой горнице, обдумывая тяжелое свое положение.

Лизавета не жалуется на его тиранство, она скорее боится его молчаливой грозности, в которой чуется что-то недоброе в будущем. Кроме того, за годы разлуки она чувствует весь ужас своего горемычного сиротского брака, освященного попом, но не любовью. Это и заставляет ее обратиться к мирянам за помощью против тирана мужа. Да и барина ей жалко женской нежной жалостью; она не может, конечно, разобраться в его душевном состоянии; его малодушная растерянность кажется ей призывом к ее женской, как бы материнской помощи, мольбой об ее участии; она принимает эту растерянность, эту разлитую по столу водку и полупьяные слезы за любовь к ней, за то, что барин хочет, чтобы Лизавета была при нем. Мы не видели, как на сцене Ананий Яковлев думал свою думу, мысленно прилаживал свои отношения к жене, барину, односельчанам. Писемский – враг всякого мелодраматического багажа трагедии, в том числе и монологов, этой излюбленной Шекспиром формы лунатизма. У него нет и объективированных галлюцинационных сцен Гауптмана[73] и Метерлинка[74], где бы перед зрителем образно вставал и звучал чадный мир взбудораженной человеческой души. Зрители видят в «Горькой судьбине» то, что могут видеть в ней люди, открывшие дверь комнаты и вошедшие туда неожиданно. Так как ничего, кроме ражего мужика, в раздумье сидящего за столом, они бы не увидали, то Писемский и не располагает средствами для того, чтобы ввести нас в душевный мир своего героя между первым его разговором с женой наедине и словами «Оброк-с», которыми Ананий Яковлев думает ограничить разговор со своим обидчиком и господином. Ананий Яковлев не хотел бы ссориться с барином; он даже и говорить бы с ним вовсе не хотел; не думайте только видеть здесь какое-нибудь нервное бережение своего покоя или особенную какую-нибудь обидчивость. Ананий Яковлев не мальчик, ему 36-й год, и хотя он тронут петербургской цивилизацией и даже уверен, что «наша страна не бессудная», но самая натура его требует сознания устоев, чего-то полученного от отцов и что перейдет в поколение. Есть один такой устой – это

царь, а второй – это батюшка, а третий – барин. Недаром в этом барине и кровь течет другая, в сравнении с которой кровь Анания будет, по словам его, «нестоящая». Ананий смотрит на барина, как на существо другого порядка, но не надо искать в основе его отношений к господину Чеглову чего-нибудь вроде рабьей чувствительности. Ни Васильем Шибановым[75], ни даже «Яковом верным»[76] он сделаться бы не мог. Барин для Анания есть необходимость, с которой нельзя не считаться, но нельзя ни на минуту поставить себя и на одну доску. Как для человека коммерческого, барин для Анания прежде всего оброк, при случае двойной, пожалуй. Вот и все. Он едва ли ревнует Лизавету к отцу ее ребенка: об этом не говорит и сама Лизавета, это не проскользнет ни единой чертой и в третьем акте.

А впрочем?.. Писемский недаром показывал нам своими художественными изображениями, что едва ли не большая половина человеческой души – потемки. Ананий страдает и от любви, и от гордости, и от разрушенной мечты… Последний его оплот – молчание… тайна. Только в молчании он может быть прежним Ананием, гордым и «своеобышным». Но именно молчать-то ему и не дают. Барин изливает перед ним душу, требует откровенности и своей назойливой и раздраженной экспансивностью только подливает масла в огонь. План Анания увезти жену решительно отвергнут: барин объявляет, что только через его труп Лизавета уедет с мужем – он, ее тиран, насильно на ней женившийся, мучит ее, ревнует, храни бог, что-нибудь над ней сделает. Барин прячется за Калистрата: питерщик отдан дворне и бурмистр ответит, если даст волосу упасть с головы Лизаветы от руки ее мужа. К тому и вел Калистрат. У него старые счеты с горланом. Остановимся на романтической стороне в жизни Анания.

> …Мы теперича, господи, и все мужики женимся не по особливому какому расположению, а все-таки, коли в церкви божией повенчаны, значит надо жить по закону… *только того и желал я, может, видючи, как ты рыло-то свое, словно от козла какого, от меня отворачивала.*

В Петербурге Ананий был, однако, верен своей жене. Он говорит, что делал это как семейный человек и христианин; его целомудрие кажется нам одним из признаков натуры уравновешенной и живущей определенной жизненной целью. Нравственная строгость в природе Анания совершенно непонятна Лизавете, существу, живущему инстинктами и порывами. «Жимши за экия дальния места, экие годы, станете ли без бабы жить? – Как я могла то знать?» – говорит она в ответ на слова

мужа о том, какие у него были в Петербурге соблазны.

Никогда не понять жене Анания и той молчаливой драмы, отзвук которой слышится в его признании. Жена наносит ему самые больные и обидные раны; это она вынесла на свет его ревность, она через барина отдала на поругание как тирана дворне его, Анания, честное имя, это она твердит, что была выдана за него замуж почти силой, это она не дает ему молчанием покрыть позор и, наконец, довершает свою издевку над мужем, кланяясь на него миру и жалуясь, что-де не пускает злодей-муж к барину и одежу спрятал.

Между тем Ананий действительно глубоко любит свою дорого стоящую ему Лизавету. Эта любовь выражается не только в почтительном отношении, точно к барыне, которым он окружает ее при возвращении в дом; в голосе его слышится при этом не вспыхнувшее желание обладать ею, а какое-то почтительное, несколько подобострастное обожание: он точно ищет глазами, не стал ли он ей теперь милей и желанней.

В третьем действии, когда Ананий делает попытку примириться с своей «привередницей», он с горечью говорит о едва ли не главном пункте переживаемого им страдания. Вот слова его Матрене, Лизаветиной матери:

> Экая честь выпала – барин дочку к себе приблизил, – а то забыли, что на экия пакости и мерзости идет, – так барин ли, холоп ли – все один и тот же черт – страм выходит!.. Али и всамотка век станут ублажать и барыней сделают; может быть, какой-нибудь еще год дуру пообманывают, а там и прогонят, как овцу паршивую! Ходи по миру на людском поруганье и посмеянье!

Он продолжает любить Лизавету и в четвертом действии, когда после недели какого-то волчьего скитания приходит с повинною. Мерзавца чиновника Ананий просит: «Прикажите, ваше высокоблагородие, ее, несчастную, отсюда вывести: и мне-то уж тоже непереносно!»

Чем кончится история отношений Анания с женой, зритель не знает, только едва ль питерщик, вкусив кнута и поселения, найдет свою теперь сомлевшую Лизавету обновленной и преданной подругой жизни. Вернее всего, что она собьется с пути.

Вы видите при этой небольшой характеристике главного лица «Горькой судьбины», что Ананий Яковлев изображен Писемским без идеализации. Это средний человек, один из тысячи Ананиев, в которых добро и зло, свет и тьма, прошедшее и будущее сплетены сотнями узлов и стали сплошной серой житейской тканью. Разве

вот что он был гордый человек, равного себе между своим братом найти не мог, не за то ли и Бог его наказал, как предполагает старая Спиридоньевна в первой сцене трагедии. Но не эту же черту выставил Писемский, в похвалу ли или в осуждение своему герою, хоть она действительно лежит в основании трагедии Анания и создала ему ряд компликаций и с женой, и с барином, и с бурмистром. Едва ли следует искать идеализации и в Лизавете.

Я уже говорил, что это полная противоположность Ананию. Насколько у Анания чувство подчинено рассудку, жизнь сведена к плану и движется медленно действующей муравьиной волей, настолько у Лизаветы она идет болезненными порывами, безоглядная, лихорадочная, лживо-страстная. Она глубоко несправедлива к своему мужу, не умеет ни терпеть, ни молчать, из-за барина забывает даже об ребенке, который задыхается от крика с грязной соской во рту. Только к барину у нее нежная и порывистая, слепая любовь, которая, по ее словам, началась чуть ли не с первого пробуждения в ней девичьих чувств.

Последнюю часть трагедии Лизаветы Писемский представил нам во всем ее бессловном и слезном ужасе, но оставил совершенно без освещения внутренние духовные процессы, которые совершаются в Лизавете под пыткой следствия, допроса и при виде изнуренного, ею загубленного Анания.

Великий реалист не сделал этим, однако, ошибки против художественной красоты своего творения. Так в древности Софокл заставлял мать и жену Эдипа, царственную Иокасту, когда она узнает об ужасном деле рока, который заставил ее делить ложе с собственным сыном и рождать от него и ему сыновей– братьев и сестер-дочерей, удаляться молча, и только рассказ приносил амфитеатру весть о той ужасной казни, которой она себя подвергла.

Я указал выше на две характерных особенности трагедии «Горькая судьбина», как я ее понимаю. Третья характерная черта ее – это то, что Писемский написал *чисто социальную* драму и в то же время без всякой тенденции. Я сказал «тенденции», а не «идеи», потому что могу только дивиться той близорукой критике, которая не видела обилия идей в творчестве Писемского. Когда-то современник Писемского и esprit fort[77] петербургского кружка В. П. Боткин[78] упрекнул автора «Горькой судьбины» вообще по поводу бедности идейного содержания его произведений. По отношению к «Горькой судьбине» это, во всяком случае, было большой ошибкой. Идеи Писемского, конечно, не имели навязчиво-тенденциозного характера, они не сквозили в лирической окраске персонажей, не били в глаза исключительностью положений, эффектом развязки, подбором

действующих лиц – словом, всей той деланостью в компоновке, которая влечет за собою обесценивание художественной стороны изображения, ослабление жизненности и силы драматизма. Идеи Писемского прятались так же стыдливо, как часто таятся чувства его действующих лиц.

Идеи Писемского внедрялись в самый процесс его творчества, приспособлялись к самым краскам картины, которую он рисовал, выучивались говорить голосами его персонажей, становились ими, и только вдумчивый анализ может открыть их присутствие в творении, которое поверхностному наблюдателю кажется литым из металла и холодным барельефом. Вовсе не мы решаем, читая Писемского, а сам Писемский понимал, что крепостничество пустило свои корни далеко за пределами помещичьих усадеб, что оно исказило русскую жизнь и надолго отравило ее цветы своим зловонным дыханием. Я возьму на первый случай один лишь пример из четвертого акта «Горькой судьбины» – чиновника Шпрингеля. «Посмотрите, господа, – будто говорит Писемский, выводя перед нами губернского щеголя, измывающегося над крепостным преступником, – посмотрите, вот человек, который завтра сменит Чегловых-Соковиных; разве это не тот же крепостнический продукт в вицмундире, только еще более отвратительный, благодаря временщичьей наглости, отсутствию всякой связи с землею, всякой тени патриархальной авторитетности и права рождения?»

Шпрингели – это плоть от плоти и кость от кости крепостничества. Посмотрите, как губернаторский прихвостень с какими-то обрывками познаний и клочками идей, пропитанных затхлостью канцелярии, издевается над ошеломленной и сомлевшей от невыносимых страданий Лизаветой, как он таскает за бороду бурмистра и потом мирится с ним на грубой лести и пятнадцати земных поклонах. Неужто в Шпрингелях спасение русской земли? Нет, оно не там, а вот люди, которых не убило и крепостное право, вот два голоса на нескладной сходке, изображенной Писемским в шестой сцене 3-го действия, – один старый, другой молодой. Когда ошеломленная Лизавета с воплем взывает к подневольным судьям своего мужа, чтобы ее пустили уйти от злодея мужа, постылого ее тирана, к человеку, которого она любит и у которого ей легче быть последней вещью, чем пановать дома, ее останавливает старичок Федор Петров: «Как же ты, мужняя жена, сходишь от мужа и как ты смеешь-то! Ты спроси, *позволит ли и барин те сделать это?*»

А ведь этот Федор Петров сам был в положении Анания, прошел через ту же школу помещичьей любви. В его словах слышится вовсе не тупое смирение выросшего на обидах

человека, а высокий дух народа, умевшего сберечь свободное сердце и в самом рабстве. Молодой голос говорит решительнее: когда Калистрат требует у парня полушубка и сапогов свести Лизавету на барский двор, парень этот быстро уходит из избы со словами: «Нет у меня про это ни полушубка, ни сапогов». Обладатель молодого голоса будет вольным, а его дети пойдут в толпу людей, которые, кровяня руки, будут выдергивать из родимой земли самые корни срубленного поганого дерева.

Павел Васильевич Анненков[79], который хорошо знал выдающихся людей своего времени и дал нам, может быть, самое ценное, что мы имеем в литературе о Писемском, говоря о миросозерцании автора «Горькой судьбины» и его отношении к крепостному праву, приводит следующее наблюдение над редко открывавшимся душевным миром русского реалиста: Писемский думал, что «для раскрытия морального смысла “Положения”[80] необходимо, чтобы оно отразилось этой стороной своей на живых примерах. Народ верит только тому, что видит сам или думает видеть перед собою: если нет чудес, то необходим пример. Писемскому казалось, что без сильных “нравственных авторитетов” народ не расстанется ни с одним из тех свойств, которые получил в период рабства и чиновничьих притеснений, а только приноровится к новым учреждениям и в их рамках разовьет еще с большей энергией дурное нравственное наследство, полученное им от прошлого». Писемский не знал, откуда придут люди, которые внесут в народную среду необходимый и желанный для нее нравственный авторитет. В одном он был, по-видимому, уверен, что это не будут чиновники: слишком хорошо знал он эту среду, глубоко крепостническую в корне, где надо угодливую», где надо высокомерную, чтобы думать, что из нее выйдут люди, в которых народ будет видеть нравственные примеры.

Я думаю, что Писемский, скорее всего, возлагал в этом отношении надежды на духовенство. По крайней мере, в «Горькой судьбине», когда Анания травят со всех сторон и дома, и в барских горницах, и среди дворни, он идет за советом к священнику: и это батюшка советует ему, вероятно цитируя текст «отойди от зла и сотвори благо»[81], увезти Лизавету во что бы то ни стало подальше от барина. Священнику же поручает Ананий Яковлев передать все, что он имеет. Этот высший в его жизни авторитет должен решить вопрос, поминать ли на кровные деньги убийцы его жертву или отдать их осиротелой семье. Выше личных симпатий и соображений ставит Ананий решающее слово своего духовного пастыря, хотя это, может быть, такой же бедный земледелец, как его сельчане, и видел на свете даже меньше его.

Я назвал «Горькую судьбину» социальной драмой не потому, конечно, чтобы в ней трактовались социальные проблемы, или вставали перед зрителем жгучие, социальные конфликты, или рисовались перспективы будущего социального движения, или, наконец, развертывались причудливые сны мечтателей. Термин «социальный» приложим к «Горькой судьбине» по существу, потому что ее драмы, ярко вспыхивающие и уже законченные, стертые или заглушенные, все развились не на почве личных свойств, не на почве сложной душевной жизни, не из столкновения одной воли с другой, не из рокового развития страсти, гордо идущей против силы вещей, а на почве сложного и глубоко лежащего жизненного уклада, который своеобразно искалечил, обезличил и придавил ряд человеческих существований.

Ни на ком так ярко, конечно, не сказалось крепостное право, не только как право, а как давний порядок жизни, как привычка мыслить и чувствовать в известных формах, как на молодом любовнике Лизаветы. Это человек выдающийся в своей среде; конечно, он не из той группы дворянства, откуда выходили Милютины[82] и Аксаковы[83], но все же это человек свежий, живой, по-своему даже смелый. Он держит себя независимо среди дворян и ругает губернатору его чиновников; присланного на следствие Шпрингеля он даже принимать не велел. В жизнерадостном предводителе сквозь его сословные рацеи Чеглов без труда видит Скотинина; его коснулись и «права человека», и жорж-сандовские героини, и вовсе не как фразер из моды или фрондерства Чеглов высказывает благородные суждения в разговоре с зятем, с Лизаветой, Ананием и бурмистром. Он переживает самую настоящую драму, и очень может быть, что за порогом четвертого действия трагедии сопьется с круга или помрет от чахотки.

Любит ли он Лизавету? Конечно, меньше, чем она его, по самому свойству его натуры, вероятно, даже не столько любит, сколько позволяет себя любить, но, во всяком случае, раз она ему дала ребенка, он считает себя обязанным спасать ее от тирана мужа. Что за ужас, что за противоестественность весь этот, по-видимому, банальный роман барина с крестьянкой! Было бы, может быть, лучше для обеих сторон, если бы этот барский каприз был действительно делом грубого плантаторского насилия, но в разговоре с Ананием Чеглов прямо говорит, что тут не было ничего подобного. «Тут, видит бог, не только что тени какого-нибудь насилия, за которое я бы убил себя, но даже простой хитрости не было употреблено, а все было делом одной только любви, будь твоя жена барыня, крестьянка, купчиха, герцогиня – все равно…» Но ведь дело в том, что Чеглов говорит

это самое своему крепостному мужику, который принес ему оброк.

Дело и в том, что если молодой помещик не насильничал и не хитрил, то он все же давал старому бурмистру устраивать свои любовные дела и что теперь, выведенный из себя бестолковым упрямством Анания, он тому же бурмистру, явному врагу Анания, отдает распутывать сложный семейный узел, над разрешением которого сам он бесполезно трудился. Трагизм усиливается тем, что Чеглов ведь отлично понимает, что мужики не так легко уступают своих жен.

«Это вы бываете довольны, когда у вас берут жен кто повыше вас, а не мужики», – говорит он Золотилову.

Отлично понимает он и то, что Ананий Яковлев вовсе не тот грубый тиран, каким выставляла его Лизавета. Наконец, он, родившийся и выросший в деревне среди мужиков, не может не понимать и того, что сам он совершает грубое насилие над нравственным чувством своих крепостных, когда приказывает им стать между женою и мужем; знает Чеглов и то, что предлагаемое им Лизавете не только несравненно менее прочно, чем ее мужний дом, но и безмерно унизительнее для существа, которое он любит.

Но молодой помещик привык только желать и получать, он не умеет и боится добиваться чего-нибудь самому и отвечать за свои поступки: Лизавету должны защитить, укрыть, привести к нему. Может быть, он понимает, чего это будет стоить, но понимает теоретически только, он может вспыхнуть, дать безумное слово, выбросить деньги, хотя бы надев себе петлю на шею: инстинкт говорит ему, что возле будет всегда какая-нибудь нянька, которая избавит его от необходимости бороться и отвечать за свои поступки.

Таков этот благородный насильник и тонко чувствующий, но безвольный развратитель людей, любимый за свою беспомощность и задыхающийся под игом своих наследственных прав дворянина.

Писемский поставил рядом с этим чахоточным Дон Кихотом его оборотистого Санчо Панса – Калистрата Григорьева.

Это далеко не пушкинский Савельич, это даже не обломовский Захар, а тип совершенно особого рода. Писемский с редким мастерством даже в драме нашел возможность воспользоваться эпическим преимуществом. Он показал нам бурмистра за сценой, он показал нам его и в прошлом.

> Старым господам вы, видно, не служивали, а мы им служили. Вот ведь оно откедова все идет! Ни одна,

теперича, шельма из вас грозы-то такой не видывала, как мы кажинный час ждали и чаяли, что вот разразится над тобой. Я в твои-то года, ус-то и бороду только что нажимши, взгляду господского немел и трепетал, а ты чего только тут барину-то наговорил, – припомни-ка, башка твоя глупая.

Калистрат Григорьев испробовал и вольготной питерской жизни:

Денег, значит, много… пища тоже все хорошая, трактирная… вина вволю… раскуражил сейчас сам себя и к барышням поехал;

бабы деревенские и наплевать, значит, выходят… хорошо тамотка, живал я тоже, – помню еще маненечко!

Теперь Калистрату за 70 лет, барам он служит сызмала, теперь уже третьему поколению. По его словам, где не все одно бахвальство, старый барин, умирая, поручил ему своего сына, прося его не покинуть. Если в жизни Калистрата Григорьева есть какое-нибудь руководящее начало, то это – вот этот самый молодой барин, к которому сквозь привычную рабью угодливость проглядывает в старике и настоящая нежность. Хотя он и забрал над барином власть, которой пользуется не без выгоды для себя, но барина все-таки бережет, как коршун, зорко и ретиво. С Лизаветой свел его не кто иной, как Кали– страт, желая, вероятно, при этом не только угодить барину, но и посбить спеси с питерщика, когда-то много вредившего ему на сельском сходе.

Когда последствия связи делаются очевидными, он приказывает матери Лизаветы – Матрене смотреть, чтобы чего не вышло с Лизаветой или ее будущим ребенком, иначе она ответит перед барином, который будто «простил» Лизавете ее грех.

Калистрата ненавидят и боятся все и в доме, и в деревне, но барин без него шагу ступить не может.

Отношения его к Ананию любопытны в том смысле, что здесь сталкиваются два явления – оба выросших на почве крепостного права; двое в основе своей сходных и в то же время резко ненавистных друг другу по природе людей.

Оба мужика, и Калистрат, и Ананий, «своеобышники», т. е. люди с характером и ведущие свою линию, оба люди выдающиеся по сметливости и изворотливости, наконец, оба делающие фортуну; только в Анании больше амбиции и есть некоторый запас нравственной силы, Калистрат же в силу своей тяжкой опытности стал человеком более податливым и тертым; амбиция его, если таковая была, давно атрофировалась, а сила вся ушла на

ухищрения, угодничество да, где возможно, грубый нажим на более слабых.

В Калистрате изображен представитель дворни, в Ананию – деревенского мира.

Но трудно сказать, из которого ручья выйдут будущие Разуваевы и Колупаевы[84]. Проявление крепостного права в «Горькой судьбине» донельзя разнообразно. Один из самых несчастных ее продуктов – это мать Лизаветы – Матрена. Сначала безысходная труженическая жизнь, потом сиротство с дочкой на руках, кланянье миру, наконец, сытость в доме ревнивого зятя, в суровой обстановке мужика-скопидома и домашнего деспота, с вечным страхом за взбалмошную дочь, за ее какую-то беззаботную и бесстрашную натуру; потом какая-то тяжкая болезнь, которая лишила Матрену памяти и оставила в ней вечную, точно дрожащую растерянность. В жизни этой женщины то, что не черно, – то серо; даже дочь свою она проклинает в угоду зятю, в котором для нее соединились все власти и вместе с тем все надежды мира. У старухи нет даже греющей веры, ее молитвы похожи на шаманские заклинания.

Не менее тяжелое впечатление оставляют старики: Федор Петров и выборный, и все эти кривые, рябые мужики с их бестолковыми, какими-то чадными словами и с сознанием вечной грозы, и даже не от барина, а от забравшего его в руки бурмистра.

Шестая и седьмая сцены III действия являются, несмотря на видимый сумбур в действии, истинным центром трагедии крепостного права.

Православный «мир», который является по барской воле отбирать жену у мужа, теряющий под ногами почву бурмистр, на коленях умоляющий односельчан пожалеть его, гордец Ананий и, как овца в огонь, лезущая с кулаками на мужа, дошедшего до последней степени отчаяния, Лизавета – все это сливается в такую страшную по безысходной дикости и жизненности картину, что зрители должны испытывать настоящий трагический ужас.

Знаменитый автор «Власти тьмы» уже одним подзаголовком своей трагедии «Коготок увяз – всей птичке пропасть» наглядно дал нам ощутить в своем произведении его дидактический скелет.

Он дал нам в Акиме и своего настоящего нравственного героя, носителя благородных начал, в которых лежит залог лучшего будущего среды, еще находящейся во власти тьмы.

Создатель новейшей нашей драмы Максим Горький дал нам тоже что-то вроде положительного типа в лице бегуна – Луки. Этот Лука в драме «На дне» заменяет самого драматурга, он точно живописец с ящиком красок на голове у Брюллова в его

«Последнем дне Помпеи».

И «Власть тьмы», и на «На дне» – обе эти пьесы имеют окошки, но в «Горькую судьбину» свет проникает только сквозь щели. Это пахнущий лесом глухой, мшистый сруб, который успели покрыть крышей. Для меня нет сомнения, что причиной такой закрытости, глухоты пьесы Писемского служили не одни свойства его таланта, объективизм которого был когда-то так прекрасно охарактеризован Писаревым. Я думаю, что ни Толстой, ни Горький в своих пьесах не стояли к изображаемому ими миру в таком подоплечно-близком отношении, как Писемский к миру костромской деревни. Недаром Писемский был внуком захудалого дворянина, который сам ходил за сохой, недаром он владел и тайной устной народной речи как никто ни до, ни после него.

Искать в произведении Писемского идеи в смысле более или менее логического акта, облеченного в художественные образы и одухотворяющего жизнь, изображаемую драматургом, являлось бы задачей, для меня по крайней мере, совершенно непосильной. Но, вдумываясь в отдельные драматические фигуры и положения, в параллели и контрасты, которые, я думаю, уже достаточно выяснились из этого разбора пьесы, я, мне кажется, дошел до сути пьесы. Драма «Горькая судьбина» изображает подневольно сколоченную жизнь нескольких людей, которым *тесно* жить. Все функции жизни этих людей, все их движения болезненно изуродованы: изуродована жизнь барина, пьющего водку и харкающего кровью, и Лизаветы, приносящей жертву, которой не требуют, и ее потерявшей память матери, и ее мужа, которого ожидает кнут за то, что он осмелился думать, что священник, венчавший его в церкви, делал это серьезно.

Изуродована жизнь стариков крестьян, которые говорят, точно бредят, и пьяницы Никона, и даже этого паука-бурмистра, которого на восьмом десятке тягает за бороду и сажает в колодки первый чиновник, которому он попался под руку, так – за здорово живешь. Но изуродована жизнь, если хотите, и этого чиновника, который видит, до какой степени несовместима с понятием какого бы то ни было закона русская крепостная жизнь.

Ужас, т. е. основа трагедии, заключается в «Горькой судьбине» не в сильных страстях, не в героических движениях духа, не в роковом сцеплении случайностей, не в остроте незаслуженных страданий, а в какой-то душной сутолоке задыхающихся людей, которых заперли в темную баню. Из драмы нет просвета, как нет и выхода из жизни, которая в ней изображается. Но «Горькая судьбина» не была бы художественным произведением, а Писемский художником, если бы он не смягчил

нам ужаса своей драмы силою человеческого сострадания. Ужас и сострадание, которое еще Аристотель за 22 века до нашего времени определил как два главных трагических элемента, являются на двух полюсах художественной скалы наших ощущений: в ужасе более, чем в каком-либо другом чувстве, для человека весь мир сгущен в какой-то призрак, грозящий именно ему. В сострадании как раз наоборот: человек совершенно забывает о своем существовании, чтобы слить свое исстрадавшееся *я* с тем *не-я*, которому это страдание грозит.

Вся история нравственного бытия человека прошла между ужасом и состраданием, между грозовым, вспыхивающим молниями ветхозаветным небом Синая и голубым эфиром, который смотрится в генисаретские волны. Именно ужас и сострадание сделали из драмы то, что она есть, т. е. сгущенную действительность, жизнь по преимуществу. Ужас есть то чувство, в котором фантастическое перестает витать где-то на заоблачных высотах, чтобы сделаться физической болью человека. Ужас может быть только реален, он отличает жизнь от вымысла. Еще в большей мере сострадание может быть только элементом жизни, и в нем любовь, освобождаясь от своих небесных крыльев и розового романтического тумана, берет в руки бинты и бальзам для раненого.

Сострадание и ужас в своих художественных отображениях никогда не могут перестать существовать в сфере человеческого творчества, и потому является совершенно химеричным предположение, по которому трагедия осуждается на вымирание.

Есть только периоды в жизни человечества, когда эти силы оказываются не по мерке творческим способностям людей, как есть люди, которые боятся грозы или не выносят резкого горного воздуха и сверкания альпийских снегов.

Романтизм с его «мечтаниями» и боязнью действительности заставил замереть трагедию, но уже в наши дни даже французы, прокричавшие об ее смерти, обращаются к сюжетам чисто трагическим и через 200 лет после Расина[85] рискуют дышать на снежных высотах эллинского Киферона[86]. Ужас, противополагая чувствующего человека миру, который его окружает, сказывается в трагедии обыкновенно в моменты столкновения между людьми, борьбы героя с обстоятельствами или, наоборот, его холодного отчуждения от мира.

В противоположность ему сострадание объединяет людей. Оно как бы рассеивает человеческую душу по тем разнообразным мукам, из которых составляется жизнь окружающих человека людей.

В трагедии сострадание наше проявляется главным образом в

те моменты, когда люди сближаются между собою, когда элементы, дотоле враждовавшие, приходят в гармоническое единение, когда люди примиряются, начинают понимать друг друга, заражаются одной симпатической мукой.

В «Горькой судьбине» акт сострадания по преимуществу – это четвертый, последний. Мучительная неделя, которую пережила Лизавета, зараз лишившись и мужа, и ребенка, сблизила ее душевно с ее несчастным Ананием. Лучше всяких объяснений ее вразумил образ скитальца-мужа, который мерещится ей в пустой избе. Она простила убийце то, чего бы не могла простить угодливому и улыбающемуся мужу; она, которая дерзко смеялась над всеми правами над нею, врученными Ананию церковью и законом, всем сердцем отдалась теперь человеку, который потерял над нею всякие права. Вся драма, которая совершается в душе Лизаветы, выражается, собственно, в одном слове из тех немногих, которые та произносит на сцене.

В ее взбудораженном сознании она является самой себе не страдающей матерью, не оскорбленной женой, не несчастной любовницей, а только «грешницей».

Ананий Яковлев тоже глубоко сострадает своей жене, он просит увести ее от зрелища своего допроса: как существо более сильное, он не хочет, чтобы любимое им слабое существо делило его страдания, тем как бы несколько их облегчая. Он чувствует, что самый вид его и унижение должны мучить Лизавету укором, которого он не желает ей не только потому, что он ее любит, но и потому, что в его сердце горячей волной поднялось христианское чувство, которое бессознательно и глубоко жило в нем, воспитанное рядом поколений.

Безысходное несчастье, мучительное чувство греха, сознание строгих глаз Бога, от которых некуда уйти, ведут Анания к тому, чтобы вокруг него страдало как можно меньше людей, а чтобы ему самому принять как можно больше казни. Он никого не оговаривает: ни барина, ни бурмистра, ни жену, он не обвиняет и злодейки-судьбы; виновен во всем только он, гордый, не привыкший сдерживать себя, «своеобышник». Характерно при этом, что здесь в сцене его официального допроса точка зрения Анания на его отношение к возникшему делу остается, по-видимому, совершенно та же, что была и раньше: как раньше он хотел прикрыть дело молчанием и признать ребенка своим, оставив все дело на семейной почве, так и теперь, никого не обвиняя, он хочет выставить себя единственным ответчиком за все происшедшее. Но какая разница в психологической основе его мысли: раньше гордец спасал свое имя и свою честь, теперь христианин карает в себе гордеца.

И мы будем говорить после этого, что если наш небрежный или близорукий анализ не умеет разобрать художественного узора идейной ткани в трагедии Писемского, так и сам он его не понимал, что ли?

В последней сцене «Горькой судьбины» чувство сострадания достигает своего апогея. Здесь Ананий примиряется со всем «миром»; здесь и у него просят прощения и Давыд Иванов, и только что глумившийся над ним Никон; здесь Ананий истово и ласково прощается и с своей женой, но уже не как с женой, а как с человеком, как с ближним; здесь гордец просит прощения у «мира», но не так, как просят его, чтобы что-нибудь получить или кого-нибудь смягчить, а как на исповеди, когда душа свободно открывает свою тайну и муку и хочет в Боге слиться со всеми себе подобными.

Мне бы хотелось в конце разбора «Горькой судьбины» остановиться несколько на выяснении характера художественного творчества Писемского, поскольку оно сказалось в этой трагедии.

В трагедии, конечно, нет классических единств места и времени, но единство действия соблюдено с большой и нарочитой точностью. В пьесе буквально нет ни одного явления, которое бы ни было нужно для ее развития, и действие развивается цельно и непрерывно.

Интересно, что каждый акт начинается как бы с небольшого пролога; причем эти четыре начальных сцены актов в то же время нисколько не прерывают его хода.

В первом и третьем действиях начальные сцены происходят между двумя старухами, во втором – между двумя помещиками, а в четвертом – между двумя полицейскими чинами и бурмистром. Каждый акт, таким образом, имеет в пьесе Писемского свое особое развитие.

Я же указывал выше на старательное удаление Писемским из его драмы всяких элементов мелодрамы, этих наследий, идущих еще с той отдаленной поры, когда драму не только играли, но пели и танцевали.

В трагедии не было и никакого резонера; ум чисто синтетического характера, Писемский не давал нам в «Горькой судьбине» и монологов, которые являются такой удобной формой для психического анализа. Писемский ненавидел эффектацию (которую он, кстати сказать, почему-то называл *аффектацией*), но все же трагическое творчество имеет свои требования.

Никак нельзя сказать, чтобы «Горькая судьбина» была совершенно чужда эффектов. Последняя сцена составляет не только разумное и художественное заключение трагедии, но и ее безусловно эффектный финал. Я бы назвал ее апофеозом, так как

здесь в людях среди грубой житейской прозы, среди подъяремной тяжести жизни является, наполовину независимо от них, высшее одухотворяющее, божественное начало.

Ананий, целующий Никона, это не только экстаз смирения и самоотречения, но истинная любовь и даже более – справедливость понимания.

В пьесе есть и небольшие, но характерные эффекты: когда вдруг, например, объяснение мужа с женой, дошедшее до болезненной напряженности, прерывается появлением чумазой работницы, человека из совершенно другого мира и круга интересов.

Не чужд Писемский и некоторой игры на контрастах. Самый резкий контраст дан, конечно, в четвертом действии между чиновником Шпрингелем и Ананием Яковлевым.

Наконец, несколько слов об языке «Горькой судьбины».

Когда я старался отдать себе отчет, от чего именно зависит это обаяние жизненности и безусловной истинности изображения, то путем долгих раздумываний и, так сказать, *примером* возникавших у меня предположений к созданию Писемского пришел вот к какому заключению: внешняя, так сказать, зрительная сторона происходящего перед нами на сцене мне не представляется особенно характерной, или, по крайней мере, яркой. Я не могу себе представить, какого роста Ананий Яковлев, как он ходит, красив он или нет; про Лизавету муж ее говорит, что она криворожая, а Золотилов находит, «qu'elle est tres jolie»[87], Спиридоньевна внешним своим видом сливается для меня с Матреной, и я никак себе не представляю ни Никона, ни бурмистра. Барин, должно быть, худощавый, и на нем теплый драповый сюртук, но дальше мое воображение отказывается работать. Я думаю, что Писемский представлял себе свою драму не в красках, а в звуках, по крайней мере, речи его являются не только типичными по отношению к отдельным лицам, но даже чутко отражающими известные моменты действия. Великолепно передаются обида, растерянность, страх и злоба, и притом все эти аффекты именно в той форме, в которой они должны были выразиться в данном лице. Припомните, например, сцену допроса Матрены, эти бессознательно повторяемые: «вестимо, батюшка»… – «сударики мои» – «господин бурмистр», – вся речь из звательных слов, из обращений к присутствующим, отсутствующим и воображаемым, в которых дрожащая старуха как бы ищет защиты. А обиженный выборный с его фистулой? А вот – речь Анания, взбудораженного первым разговором с женой и еще не применившегося к новости своего положения. Ананий только что объявил жене, что «ребенок, значит, мой, и ты мне

пока жена честная», – и вдруг в дверь заглядывает работница:

> Лизавета Ивановна, поди, мать, покорми ребенка-то грудью; а то соски никак не берет: совала, совала ему, окоченел ажно, плакамши. (*Ананий Яковлев вздрагивает, Лизавета не трогается с места.*)
>
> *Ананий Яковлев.* Что ж ты сидишь тут? Ну! Еще привередничает, шкура ободранная. Сказано тебе мое решение, – пошла!..
>
> (*Лизавета молча уходит.*)

Вот еще характернейший по лиризму разговор между Ананием Яковлевым и бурмистром:

> *Ананий Яковлев*. Ты не лайся, пока те глотку-то не заткнули…
>
> *Бурмистр.* Я те еще не так полаю, я те с березовой лапшой полаю.
>
> *Ананий Яковлев*. Шалишь!
>
> *Бурмистр*. Шалят-то телята да малые ребята, а я не шалю.
>
> *Ананий Яковлев*. Шалишь и ты!

Полной противоположностью этой сгущенности речи является речь Никона, особенно когда он говорит в последнем действии, по-видимому совершенно пьяный.

> *Никон.* Пригульный, ваше высокоблагородие, мальчик был: не сказывают только по тому самому, что народ ехидный… Мы-ста, да мы-ста; а что вы-ста? мы сами тоже с усами… У меня, ваше высокородие, своя дочка есть… «Как, говорю, бестия, ты можешь?.. цыц, стой на своем месте…» по тому самому, ваше высокородие, что я корень такой знаю… как сейчас, теперь обвел кругом человека, так и не видать его… хоть восемь тысяч целковых он бери тут, не видать его.

В этой рассолоделой, размяклой речи удивительно соединились бахвальство с политичностью, угодливость с задором. Писемский изобразил в «Горькой судьбине» людей, говорящих одним из великорусских поднаречий, но с замечательным художественным тактом он заглушил в этой речи все ее, с одной стороны, слишком грубые слова и выражения, а с другой, – чисто местные. К Писемскому не надо давать филологического комментария, как к романам Печерского, и на

«Горькой судьбине» не надо писать «для взрослых», как написано на «Власти тьмы».

Диалектической особенностью костромской речи из тех, по крайней мере, которые особенно ярко слышатся, могу отметить уснащение речи частицей речи «тка»: «самотка», «справедливотка» и тому подобное.

Для филолога представлял бы интерес и оригинальный синтаксис падежей и паратактических[88] предложений, но эти детали речи выходят за предел художественного разбора. Великолепны некоторые образные или лирические выражения драмы, на которые, впрочем, Писемский очень скуп, вероятно боясь аффектации.

Лизавета сравнивает гнев своего мужа с крапивой, которая с каждым днем растет да пуще жжется. Ананий Яковлев грозит посадить Лизавету в погреб ледяной, чтоб замерзнуть и задохнуться ей там, окаянной.

После великого реалиста русской поэзии Гоголя, который был, несомненно, в гораздо большей мере поэтом зрительных, чем поэтом звуковых впечатлений – вспомните самую наружность Гоголя и в ней черты его хищной и зоркой наблюдательности, – у нас было несколько реалистов с довольно ярко выраженным зрительным типом, и из них, конечно, самым выдающимся был Гончаров; стоит припомнить детство Райского[89], сон Обломова, мастерские описания внешнего вида людей в «Обрыве», в «Фрегате “Паллада”» и в «Обломове». Реалистов же слуховиков я знаю только двух: Писемского и Островского. Из них Островский, конечно, безмерно разнообразнее Писемского; это виртуоз звуковых изображений: купцы, странницы, фабричные и учителя латинского языка, татары, цыганки, актеры и половые, бары, причетники и мелкие чинуши – Островский дал огромную галерею типических речей, к сожалению часто не лишенных шаржа, более эффектно-ярких, чем тонко-правдивых. Не таковы слуховые изображения Писемского. Писемский не наблюдения свои передавал, а пережитое изображал в своих крестьянских речах; круг его был у́же, и, чуждый погони за какой бы то ни было эффектностью, Писемский, как мне кажется, только давал звучать иногда своим слуховым галлюцинациям.

Власть тьмы

В 1886 г. вышло в свет две замечательных книги. Одна из них (в этот год, впрочем, лишь переизданная) говорила о происхождении трагедии из духа музыки[90], другая показывала на примере, до какой степени трагедия, эта излюбленная Дионисом

форма обнаружения духа, может сознательно и, не переставая быть художественною, стать чуждой музыке. Одна была задумана среди сверкания альпийских снегов и через 15 лет после своего зарождения еще хранила отзвук войны семидесятого года[91] и яркий след национального подъема. Другая зародилась на томительно-бесконечном просторе лугов в елейные годы, казалось, вечного мира, и знаки своего происхождения носила с чисто славянским равнодушием.

В одной романтик Ницше возводил ребячью сказку в высшие сферы духовной жизни, в другой – реалист Толстой низводил весь ужас действительности к убогой притче.

I

Если мы будем рассматривать поэзию как искусство, не зависимое от музыкального, и как такое, которое вправе даже преследовать цели выразительности, исключающие музыкальность, то я не побоюсь повторить то, что я сказал в начале этой статьи: что едва ли есть другая трагедия, столь чуждая музыке, как «Власть тьмы». Я не хочу сказать этим, что мне труднее представить себе Акима в какой-нибудь «Травиате», чем Обломова в драме. Может, конечно, найтись искусник и затейник, который найдет музыкальную характеристику и для Акима и инструментует какое-нибудь «тае… тае»: ведь ухитрился же Мусоргский поместить в романс латинские исключения[92], и знатоки находили это для себя занятным. Но я понимаю здесь под музыкой нечто другое: я считаю музыку самым непосредственным и самым чарующим *уверением* человека в возможности для него счастья, не соразмерного не только с действительностью, но и с самой смелой фантазией, и думаю, что волнение, которое мы при этом испытываем, совершенно ни к чему не может быть приравнено, потому что в нем соединяются: интенсивное ощущение непосредственности, предвкушение будущего и бесформенное, но безусловное воспоминание о пережитом счастии, и не простом, а каком-то героическом, преображенном счастии. Сократ в тюрьме незадолго до своей смерти, говорят, занялся музыкой и даже переложил в метры несколько басен Эзопа. Сократу было в это время 70 лет. Но Толстому не было и 30, когда он умел уже не подчиняться духу музыки, хотя у музыки в молодости есть очень сильные союзники. Толстой превосходно изобразил в «Люцерне» все счастье и всю силу музыки; на русском языке, может быть, никогда не было сложено такого одушевленного и такого чистого гимна, Аполлону или Дионису –

не знаю. Но тут же в этом рассказе бог музыки был и побежден диалектикой; и великий художник-моралист без труда вступил в свои права: так некогда Сократ прямо с попойки от какого-нибудь Агафона[93], оставив последних соратников храпеть под столом, с первыми, еще зелеными лучами рассвета уходил босиком по холодной росе купаться в Илиссе[94], чтобы начать свой трезвый и мудрый день. В сочинениях Толстого рассеяно немало не только умных наблюдений, но и тонких замечаний из области музыки, как и из других сфер нашего духовного бытия. Стоит припомнить хотя бы «Крейцерову сонату». Но странное дело: не только когда вам назовут это сочинение Бетховена, даже когда вы услышите его в музыке, – к впечатлению или представлению музыкальному примешивается отныне что-то новое и властное, что-то отрицающее самую музыку: мелькает какое-то пространство, где пахнет йодоформом, и что-то бесформенное с лицом, замотанным в белые тряпки, приподнимается с подушек – выкрикивает злобно-прерывистое проклятие и опять падает туда же, чтобы тревожить мрак только темной белизной уже близкой смерти.

Я не знаю во всей толстовской литературе ничего, не только равного по музыкальности тургеневской «Кларе Милич», но что бы в том же отношении можно было поставить рядом хотя с «Белыми ночами» Достоевского. Достоевский и тот имел свою минуту, одну минуту несомненного дионисовского счастия. Но могла ли проявиться власть музыкальной тайны в той поэзии, которая «Смертью Ивана Ильича» и «Холстомером» показала, что ей не страшна и та загадка, перед которой мы закрываем глаза? Никто не может сказать, конечно, таков ли бывает переход из одного бытия в другое, каким изобразил нам его Толстой в «Смерти Ивана Ильича», но поэт, который приподнимает и это покрывало, что может скрывать от него музыкальное?..

Дюреровский рыцарь[95] обрел слово: он сошел с коня и стал рассказывать ребятишкам сказки. Но не требуйте ж от него, чтобы он пел. Голос его создан не для этого: он груб и жесток, этот голос, даже когда слова идут прямо в душу. Во «Власти тьмы» не только нет музыки, но если отдаться во власть этой драмы, то начинаешь стыдиться самой любви своей к музыке. Так и кажется, что существует на свете не «Патетическая симфония» Чайковского, не музыкальная победа над мукой, а только эффектный дирижер да накрашенные дамы в перчатках по локоть, которые слушают его из-за белых колонн залы Дворянского собрания. Драма Толстого – это действительность, только без возможности куда-нибудь от нее уйти и за нее не отвечать. Это – действительность, с которой, если быть последовательным и смелым, даже нельзя жить, потому что в ней люди, единственно

достойные жизни, осуждены чистить выгребные ямы и не находят этого даже особенно тяжелым. Это – действительность, в которой нет ни прошедшего, ни будущего и где само настоящее кажется лишь дьявольской усмешкой Химеры, где самый бог, который будто бы учит нас переносить эту действительность, создан фантазией человека, сознавшего всю ее бесцельную грязь и глупость, создан, чтобы все видели, до какого отупения могут дойти кроткие. Это – действительность, но действительность невозможная, потому что это – *одна* действительность, *сама* действительность, а не та микстура, которую мы принимаем под этим именем ежедневно. Это – действительность, похожая на сон аскета, но не среди золотых миражей южной пустыни, где поют камни и пророчествуют побелевшие кости ослицы, – на сон, полный горячих соблазнов прошлого, – а на сон аскета, который ушел спасаться в холодную избу с чадящей керосинкой и тараканами, на тот сон, которому Ирония обрезала его радужные крылья и взамен дала власть прикрывать отчаяние и злобу иллюзией благословенного труда и непротивления.

Смешно бы было воображать, что Толстой оклеветал жизнь или что он сгустил краски действительности. Сила и глубина его художественного слова говорит сама за себя. Да в сущности, Толстой все равно заставил бы нас верить в правду того, что он говорит, и, будь в драме его выведены не тульские мужики, а ацтеки или даже черти, нельзя бы было представить себе ацтеков или чертей иначе. – Таков уже тот высший обман, который мы называем искусством. Помнится мне, что один маститый ученый, который поглотил за свою долгую трудовую жизнь более художественных произведений, чем, верно, мы знаем даже заголовков, небрежно заметил где-то, что, мол, деревенские бабы проще поканчивают со своими детьми, чем заставил это делать Толстой своего героя, – перестарался, мол.

Я не хотел бы упрекать покойного Буслаева в отсутствии эстетического чутья, но в данную ситуацию он, кажется, просто не вдумался. Убийство ребенка должно было произойти именно так, как изобразил его Толстой, если, конечно, предположить, что писатель рассчитывает на тонкость эстетического понимания своего читателя, а не на деликатность его нервов. Ребенка должны были убивать именно тогда же, с маху и вполпьяна: и месяц должен был светить, как на грех, особенно ярко (но это не был месяц мелодрамы – нет, и тысячу раз нет), и урядник то и дело проходить мимо, и Анютка не спать, и Акулина не отдавать ребенка; убийство не могло не быть медленное, неловкое и жестокое – отсюда и погребица, и грязная, мокрая доска, и фонарь. Форма убийства не только логически, а я сказал бы даже,

органически вытекала из всего хода действия, и действие нарастало прямо в эту сторону: Никите нужно было пережить не только ужас, а именно оскорбительную мерзость преступления, чтобы сбить с себя бабьи путы жизни.

Надо было, чтобы жена ему не только омерзела, но и омерзила ему самого себя, а вино, размыкивающее столько обид, должно было воочию показать Никите все свое бессилие над постыдным существованием палача по бабьему приказу. В Никите должен был получить оскорбление именно мужчина, чтобы сквозь расступившийся дым похмелья он почувствовал, что он, Никита, не только щеголь и бахвал, а что у него есть свое мужское достоинство и такая область, где бабы им вертеть не могут. А разве можно было оскорбить больнее именно мужчину, как направив его активную, мужскую силу против его же новорожденного ребенка, да еще измучив его страхом и неприспособленностью усилий?.. Я коснулся лишь одной полоски драмы, но вы видите уже и из этого, какую удивительную ткань сработал яснополянский мастер и как бесполезно искать в ней художественных изъянов. Обратимся лучше к идейной сущности драмы. Власть тьмы – что это такое? Невежество, что ли? Оно только в избе?.. Так? Открывайте больше школ и т. д.

Вон – Митрич. Он спасал алтари и престолы, а из всей службы запомнил только, как его пороли. Не в избе же его секли?.. Вон – Митричева жена. Пока ее муж спасал алтари, она определилась к своему месту, потому что где же солдатской жене и место?.. Тут уже в этой «власти тьмы» деревня с ее темнотой, бедностью и опахиваньем коровьей смерти, кажется, решительно ни при чем? *Тьма* – это все, в ком нет Бога. Все свято и все прекрасно, где есть Бог, отсутствием же его обращается в презренность и ничтожество все самое, по-видимому, законное и нормальное. Мать любит сына, и это – тьма, потому что, основанная на равнодушии к Богу, т. е. нравственному закону, любовь эта не приносит ничего, кроме несчастья и озлобления, даже тому, кого любят, для кого трудятся, для кого не только несут страх и муку, но рискуют и пойти на каторгу. Жена любит мужа – и это тоже тьма: «полежала б, мол, и я с тобой; да, обнимайся со мной, с мертвым-то, как с перемета снимут». Над больным совершают таинство, и это – тьма; крестят ребенка, перед тем как с ним покончить, это сугубая тьма, это издевательство над тем самым Богом, во имя которого крестят. Ребенок думает о смерти, чтоб не изгадиться, – и здесь чувствуется страшная сила тьмы. Наконец, старик, в котором есть Бог, не только косноязычен, беспамятлив и туп, но еще и принижен до своей «любезной работишки»… Это ли не власть

тьмы? Но что же *не тьма*, в чем же свет? Свет – это наша совесть. Он – в нас, он – тот нравственный закон, который чудесно вложен в нас нашим Создателем. Совесть делает, т. е. она должна делать, нас безжалостными к себе и терпимыми к другим. Мы должны помочь слабому одолеть все соблазны, но помнить при этом, что и для него, для этого слабого, единственная возможность быть добрым это – дать простор действию того нравственного закона, который есть в его сердце, как и в нашем. Если мы будем противиться творимому людьми злу, то рискуем только усилить это зло, озлобив нашего противника.

Пожар надо не тушить, а взять измором: у огня надо отнять пищу: так и со злом. Да и все равно: людей нельзя заставить делать доброе – потому что это будет уже *не доброе*, а лишь носящее его личину. Только то и *добро,* что творится человеком *свободно*, в силу живого, действующего в нем нравственного закона. – С этим учением трудно разлучить два фантома: анархию и безбожие. В религии Толстого место Бога в природе, в самом деле, не совсем определенное. Если Толстой не допускает посредника между человеком и его совестью, то на что же ему то высшее существо, которое во мне не нуждается, а я в нем нуждаюсь?

В учении Толстого есть одно недоразумение или, может быть, даже противоречие, лишь иллюзорно прикрытое: это учение, ждущее от людей смирения, само основано на гордыне. Кто смеет встать между мною и моей правдой?

Бог во мне и нигде более. А ведь прав не Познышев[96], не Анна Каренина, а прав Аким, правы непротивленцы… Гм… непротивленцы. – Но ведь и тут вопрос, тут новое раздвоение. Есть непротивление и непротивление. Аким, видите ли, не мешает своему сыну оставить Марину опозоренною, он оставляет и его самого гибнуть. Аким самое большое мог сделать вот что: он вышел из мерзкой избы пьяного бахвала ночью, на мороз, верст за десять от дома, – чтоб потом на минуту вернуться и крикнуть: «Опомнись, Микишка, душа надобна…» Толстому угодно было, чтобы слова эти не только не пропали, но оказались властными: услышав отцовский вопль, Никита приказал тушить – и в его чадную душу проникла скука, эта первая ласточка еще далекой весны, которая ждет Никиту где-нибудь в тундре. Но ведь слова Акима могли быть заглушены визгом гармонии, Никита мог бы в это время таскать свою бабу за косы… И очень… Но что же из этого?

Важно то, что непротивление не имеет ничего, по своей нравственной основе, общего с безразличием. Аким не наседает, он не проповедует, он не только не умеет приказывать, а даже

стыдит и то как-то неумело. Но при всем этом Аким, вероятно, и болеет душою и боится за своего Микишку; может быть и то, что он видит или хотя предчувствует в будущем гораздо более и сильнее, чем может выразить его косный язык. Аким горит, он даже вспыхивает, он не будет из скаредности, чтобы сгорало меньше фитиля, спускать огонь и чадить…

Есть область, где какой-нибудь Аким даже затешется и в толпу недовольных и упорствующих. Аким, присягай. – Не буду… Аким, бери ружье… – Не возьму. Аким, неси причащать ребенка… – С какой стати? Положим еще, что все эти «нет» не так уж трудно согласовать с учением о непротивлении. Но можно ли утверждать, что они, эти «нет», все принадлежат свободной, божественной душе Акима, что здесь не подмешалось чего-то внешнего, какого-то… боюсь сказать – авторитета? Тут замешалась одна книга. Книга эта называется Евангелием, хотя Толстому и следовало бы для своей книги переменить это название. Евангелие значит «благая весть», а какую же благую весть может передать людям автор притчи: «Много ли человеку земли надо?» Для нас, нетолстовцев, Евангелие совершенно особая книга и представление о ней не вяжется ни с каким другим, кроме представления о Христе. Мы не садимся, за здорово живешь, читать Евангелие, но в церкви это – наши лучшие минуты, когда нам читают Евангелие, и всякий раз в бессмертных словах на дорогом для нас за свою чуждость ежедневному языке мы воспринимаем освежающую душу новизну. Кто из нас полностью прочел, уж не то чтоб сличать четырех евангелистов? А между тем у каждого из нас есть в душе слитый с нашим существом и дорогой для нас символ Христа, символ оправдавшего нас чуда. Евангелие, или возможность всегда оживить этот символ, существует – и с нас этого довольно. А делить две стихии, которые слились в Евангелии, как они были слиты в Христе, т. е. любовь и чудо, мне, по крайней мере, претит. Великому человеку бывает и многое позволено, и вот Толстой горделиво пожелал собственного Евангелия. Он нашел способ разделить две евангельских стихии: одну Толстой, по-видимому, считает вечною и незыблемою, так как она дала нам высший и исключительный образец нашей действенной совести и совершенства, основанного на непротивлении; другая кажется ему случайною, она подлежит проверке. Не надо чуда: нравственный закон в нас есть то чудо, перед которым теряют смысл все остальные. Все это хорошо, но не замечаете ли вы, что вместе с этим между мной и моей совестью все же становится нечто и что это уже не та книга – не-книга, которая силою вещей сделалась почти тем же, что воздух и вода, как бы частью

природы, условием их духовного бытия, – а ересиарх с Тишендорфом[97] в руках, Штраусом[98] на полке и Дарвином под столом; ересиарх этот, вместо книги, которая обросла вековым воспоминанием о подъятых из-за нее подвигах, сомнениях и муках, дает людям чистенький химический препарат. Вот это, мол, то, что есть в книге для вас и от вас, а все остальное разберем мы; а ты лучше и не ходи слушать евангельских слов под темными сводами, как их читают нараспев из златокованой книги, потому что все это придумали в таких-то веках, а Христос ходил босиком и, когда ему хотелось есть, растирал между ладонями хлебные колосья, а ученики его ловили рыбу неводом.

Люди выдумали всемирный язык волапюк[99]: как выдумка, он был не хуже прочих: но не сменилось и одного поколения, и, говорят, волапюкист-англичанин уже с трудом понимает итальянца, говорящего на том же языке. Природу и жизнь человека не всегда подчинишь выдумке. Евангелие создало христианство, т. е. целый мир. Толстой создал толстовщину, которая безусловно ниже даже его выдумки… Но вернемся к Акиму. Господа, не чувствуете ли вы, что ему будто чего недостает? Нет, не красноречия – я вовсе не об этом, – и не ума, и не характера; мне кажется, что ему не хватает ни более ни менее как *непосредственности*. Вместе с голосом Акима мне слышится еще чей-то голос; из-за плеча этого непротивленца выглядывает какой-то человек, для которого непротивление уже не является психической потребностью, хотя бы выросшей на почве вековой нищеты и бесправия. Этот человек только принял на себя личину убожества. Толстому некуда было уйти от своей теории, да, может быть, он и не хотел отмежевывать Акиму места для объективно-независимого существования. Как ни косноязычен Аким, а небось слово «Бог» не ошибется употреблять исключительно в толстовском смысле: греши, мол, пока совесть спит, – проснется – так покаешься. Совесть – бог Акима – есть, в сущности, начало отрицательное: она напоминает сократовского демона[100]. Как известно, демон был внутренним голосом, который предостерегал Сократа: это была, очевидно, та стихия его души, которая не поддавалась диалектическому развитию. Анекдоты о демоне Сократа сохранились и до нашего времени, но не с демоном соединено имя Сократа в течение целых тысячелетий, а с новым принципом нравственности и методом, силу которого он показал впервые. Если Аким лишь символ, то что же положительного дадут Акимы? Благословенный труд?.. Аким не брезгает своей поистине ужасной работой: это должно показывать нравственную мощь Акимов, но может ли это послужить основанием для благословенности труда? Левин косит

и в этом находит не только хорошую гимнастику, но отчасти и возбуждение нового порядка идей. С одной стороны, баловство, положим, безвредное; с другой – почти мученичество, – но где же здесь благословенность? Самая этимология слов «труд», т. е. болезнь, и «работа», т. е. рабство, напоминает нам о том, что эти слова относятся лишь к физическому и подневольному труду: здесь разумеется трата мускульной силы в видах накопления ценности. Только неразборчивость или бедность нашего языка заставляет нас говорить, что Гете «трудился» над Фаустом. Труд как таковой исключает творчество. Творчество может соединиться с известной долей страдания, оно может рождать иногда довольно неприятные сомнения, ему полезно бывает недовольство художника самим собой, но ни об этом, ни о физических потерях организма, неразрывных с писанием книг ли или картин, при творчестве не стоит и упоминать, так как все это с избытком окупается той полнотой существования, которой не могло бы и быть без элемента страдания. Нет, труд – это физический труд, и он не может быть назван благословенным, потому что он отнимает у нас свободу, отнимает возможность созерцать и творить и даже радость думать, потому что он грязнит и, обращая нас в машину, безмерно удаляет от нашего высочайшего образца, который творил, а не работал. Или труд – для оценки отдыха, вроде поста для чревоугодия или танцев для транспирации?..

Труд – объединение людей, – но на какой же почве? Как колес в машине, где *я* перестает уже быть *я*?

Поэзия труда. Что ж. Есть, конечно, люди, которые видят поэзию даже в окровавленной пасти серебристой и судорожно бьющейся на песке щуки; или находящие поэзию во взмыленных боках манежной лошади, которой мы, красуясь, разрываем железом губы. Находят же поэзию в охоте и даже в войне… Ах, Полтавский бой! Я возьму на себя принудительный труд, как часть общего страдания, чтобы избавить этим от этого труда и страдания другого, может быть чересчур обремененного; я подчиняюсь в таком действии внешнему императиву, завету меня создавшего. Но признать благословенным то, от чего пахнет по`том и от чего человек тупеет, – тут надо мной бессилен, да и незаконен никакой императив.

Все ли слова автора «Власти тьмы» сказал его Аким? Ведь с Акимом как-никак, а далеко не уйдешь: вон он даже клозеты считает чем-то вроде банка, каким-то ухищрением, чтобы Бога обманывать. Поговорите вы с ним. А ведь другое слово есть. Когда Никиту одолела нравственная тошнота, какая-то уж совсем невозможная истома, какая-то не берущая человека водка… он

готов покончить с собою… нет, это неточно: не покончить с собою, потому что это может значить утопиться или зарезаться, а именно повеситься, т. е. стать чем-то не только мертвым, а самонаказанным, явно покаранным и притом еще отвратительным и опозоренным… Последним и характерным впечатлением жизни, последним доказательством, что отныне она может быть для него только такою – эмблемой ее тошнотности и физической принудительности, – сейчас стояла перед ним жена, подвыпившая и празднующая свою победу над разлучницей и им, Никитою… Анисья… Никите хочется высунуть язык этой жизни, этой сластолюбивой Анисье и всему своему ерническому существованию – на, мол, выкуси, – вот он ваш сахар… Отведай, коли хочешь… Ему нужно веревку… а веревки не отдает чудак Митрич… Этого водка забрала уже вплотную.

Сказал, не дам. Ах Микишка, глуп ты, как свиной пуп (*смеется*). Люблю тебя, а глуп ты. Ты глядишь, что я запил. А мне черт с тобой. Ты думаешь, ты мне нужен… Ты гляди на меня. Я – унтер! Дурак, не умеешь сказать: унтер-офицер гренадерского ее величества самого первого полка. Царю, отечеству служил верой и правдой. А кто я? Ты думаешь, я воин. Нет, я не воин, а я самый последний человек, сирота я, заблудущий я. Зарекся я пить. А теперь закурил!.. Что ж, ты думаешь, я боюсь тебя? Как же? Никого не боюсь. Запил, так запил! Теперь недели две смолить буду, картошку под орех разделаю. До креста пропьюсь, шапку пропью, билет заложу и не боюсь никого. Меня в полку пороли, чтоб не пил я. Стегали, стегали… «Что, говорят, будешь?» Буду, говорю. Чего их бояться-то; вот он я! Какой есть, такого Бог зародил. Зарекся не пить. Не пил. Теперь запил – пью. И не боюсь никого. Потому не вру, а как есть… Чего их бояться? Нате, мол, вот он я. Мне поп один сказывал. Дьявол – он самый хвастун. Как, говорит, начал ты хвастать, сейчас ты и заробеешь. А как стал робеть от людей, сейчас и сцапал тебя и попер, куда ему надо. А как не боюсь я людей, мне и легко. Начхаю ему в бороду, лопатому-то матери его поросятины! Ничего он мне не сделает. На, мол, выкуси!

Никита (*крестится)*. И что ж это я, в самом деле? (*Бросает веревку.*)

Митрич. Чего?

Никита (*поднимается*). Не велишь бояться людей?

Митрич. Есть чего бояться. Ты их в бане-то погляди.

Все из одного теста. У одного потолще брюхо, а то потоньше; только и различки в них. Вона! кого бояться, в рот им ситного пирога с горохом!

Итак, очевидно, не одна омерзелость жизни направляла руку Никиты к петле – он боялся и стыдился людей. Он качался, как былинка, между похвальбой «мы-ста» да «мы-ста» и оробелостью. И вот открывается еще дорога, которую раньше застил ему страх и стыд перед людьми… Бабы, мол, смеяться будут… Разлопоушился ни к чему. Что ж, пускай их… Да, право, перепил французского, что ли… Ребята, вяжи его. Острог… Сибирь… Эхма… А петля-то? Легко… А дьявол! Это не он, не Никита язык высунул… Это беспятый дразнится.

«Так не велишь бояться людей?» И вот Никита начинает свое искупление.

«Творите мужское дело», – так говорил некогда Владимир Мономах, поучая своих детей. Та же мысль о *дерзании* и *мужестве*, которые даже больше нужны для жизни, чем чтобы с нею покончить, мелькает и в чадных словах унтера. Это – тоже замаскированная речь Толстого. В чьей деятельности было более дерзания? Чей анализ был глубже и бесстрашнее?

Но не будем закрывать глаз и на *цену* этого мужества и дерзания. Сквозь Митрича я вижу не ересиарха, я вижу и не реалиста-художника. Я вижу одно глубокое отчаяние. Вот она, черная бездна провала, поглотившая все наши иллюзии: и героя, и науку, и музыку… и будущее… и страшно сказать, что еще поглотившая…

Драма на дне

Я не видел пьесы Горького. Вероятно, ее играли превосходно. Я готов поверить, что реалистичность, тонкость и нервность ее исполнения заполнят новую страницу в истории русской сцены, но для моей сегодняшней цели, может быть, лучше даже, что я могу пользоваться текстом Горького без театрального комментария, без навязанных и ярких, но деспотически ограничивающих концепцию поэта сценических иллюзий.

Я думаю, что в наши дни вообще коллизия между поэзией и сценой все чаще становится неизбежной. На сцене вместе с развитием реалистичности растет и объективность изображения.

Театр дает все более простора творческой индивидуальности *каждого артиста*, и при этом школа и традиция, которые раньше условно объединяли и ограничивали эти индивидуальности, уходят куда-то все далее от наших подмостков. Между тем поэзия

становится все *индивидуальнее* и *сосредоточеннее*. Поэт в наши дни проявляется свободно и полно, но проявления его личности становятся чересчур прихотливыми, особенно ввиду того, что усложнилась не только его натура, но и жизнь вокруг нее. Границы между реальным и фантастическим для поэта не только утоньшились, но местами стали вовсе призрачными. Истина и желания нередко сливают для него свои цвета. Жизнь кажется мистической и декорация живой.

И вот сцена вместо одной сложной индивидуальности поэта дает в лучшем случае целую гамму их, и эти индивидуальности, ограничивая друг друга, сводят свободную игру творческой мысли к иллюзорной реальности.

Если слово как внушающий символ всегда резко отличалось от слова как интонации и жеста и поэзия как высшее и нераздельное проявление индивидуальности от поэзии отраженной, комбинаторной и лицедействующей, то в наши дни это различие стало приобретать иногда почти болезненный оттенок.

Мне лично мешали бы, я знаю, вглядываться в интересную ткань поэтической концепции Горького: весь этот нестройный гул жизни, недоговоренные реплики, хлопанье дверей, мельканье мокрых подолов, свист напилка, плач ребенка – словом, все, что неизбежно в жизни и что, может быть, составляет торжество сценического искусства, но что мешает думать и в театре, как в действительности.

А между тем, чтоб оценить пьесу Горького и ею наслаждаться, над ней надо пристально думать, потому что создавшая ее индивидуальность сложна и проявляется очень прихотливо.

Непосредственного впечатления пьеса не дает; пока уяснишь себе ее внутреннюю идейную стройность, которая то на минуту осветится, то снова гаснет, – читателю все время кажется то будто он блуждает по лабиринту, то будто он никак не выпутается из цепких противоречий.

После Достоевского Горький, по-моему, самый резко выраженный русский символист. Его реалистичность совсем не та, что была у Гончарова, Писемского или Островского. Глядя на его картины, вспоминаешь слова автора «Подростка», который говорил когда-то, что в иные минуты самая будничная обстановка кажется ему сном или иллюзией. Он испытывал это, например, гнилым, желтым, осенним утром на петербургских улицах.

Один театральный критик, по-моему, очень хорошо сказал о персонажах Горького, что они похожи на чертей. Я понимаю, конечно, под этой метафорой не пресловутую демоничность новых литературных героев: речь может идти только о

загадочности и своеобычности тех масок, за которыми мелькает душа поэта, о той дразнящей неуловимости контуров, которую как-то странно рядить в типические шаблоны театра.

Шулер, побитый за нечистую игру и одурманенный водкой, страстно, хотя и с надрывом, говорит об истинах, которые волнуют лучшие умы человечества. Старик, которого в жизни только мяли, выносит из своих тисков незлобивость и свежесть. Двадцатилетняя девушка, которая не видела в жизни ничего, кроме грязи и ужаса, сберегает сердце каким-то лилейно чистым и детски свободным. А Пепел, этот профессиональный вор, дитя острога и в то же время такой нервный, как женщина, стыдливый и даже мечтательный? Это внутреннее несоответствие людей их положению, эта жизнь, мыслимая поэтом как грязный налет на свободной человеческой душе, придает реализму Горького особо фантастический, а с другой стороны, удивительно русский колорит. Недаром в наших старых сказках носителем силы и удали нежданно-негаданно является какой-нибудь хроменький Потанюшка, а алмаз царевны отыскивают на осмеянном дураке, где-то на черной печке, завернутым в грязные тряпицы. Но Горький уже не Достоевский, для которого алмаз был бог, а человек мог быть случайным и скудельным сосудом божества; у Горького, по крайней мере для вида, – все для человека и все в человеке, там и царевнин алмаз. И если для Достоевского девизом было – смирись и дай говорить Богу, то для Горького он звучит гордым: борись, и ты одолеешь мертвую стихию, если умеешь желать.

Перечитывая пьесу Горького, я убедился, что этот менее всего имел в виду дразнить душу своего читателя реальным изображением нищеты, падения и надрыва.

Вообще он не относится к тем бытописателям, которые стараются сблизить читателя с обстановкой изображаемых им лиц. Рисовать он, кажется, и никогда не любил, да и фантазия едва ли дает ему такие яркие отображения действительности, какими страдал, например, во время творчества Гончаров. Романы Горького скорее идейные эскизы, связанные *настоятельностью проблемы,* чем искусно скомпонованные истории человеческих сердец. Горький как-то странно расстается со своими героями – он то убивает их, то бросает совсем молодыми, когда бы еще впору было затеять роман. Его, кажется, не особенно интересуют «типические особи человека или занимательные эпизоды». К изображению его подводит не цепкая наблюдательность и не интерес к проблемам индивидуальной психологии, а идейные запросы его чуткой артистической природы.

Когда я читаю в двадцатый раз о гончаровском Захаре, или Флобер рассказывает мне о Пекюше[101] или Шарле Бовари, или Теккерей методически, не торопясь, развертывает передо мной летопись жизни Ребекки Шарп[102], я не спрашиваю *зачем*? Меня занимает прежде всего конкретный человек: мне хочется представить его себе до мелочей одежды, до звука голоса, я ищу вокруг ему подобных, мне даже кажется иногда, что я встречал и терял его в толпе или был с ним знаком. Когда я оставлю книгу, мне некоторое время скучно без нарисованного друга, хотя бы беллетрист рассказывал мне о самом неинтересном человеке в мире. Связь наша с миром Захаров и Шарлей Бовари или Пиквиков уходит куда-то глубоко, на самое дно бессознательной души, и, отличаясь большой прочностью, порою выжимает даже слезы.

Но возьмите, с другой стороны, какого-нибудь Степана Петровича Верховенского из «Бесов» Достоевского, когда этот старик осанисто козыряет с червей, когда он объясняется в любви, или фрондирует, или кается. Его французская речь и припадки холерины, его наивность, легкомыслие – все это так прекрасно написано и так художественно скомпоновано, но не чувствуете ли вы, что есть нечто мешающее вам отнестись к герою Достоевского, как к Обломову или Калиновичу?[103]

За Верховенским, как за Левиным, Познышевым, Иваном Карамазовым, вслед за появлением каждого из этих лиц вырастает нечто новое, что выше и значительнее их. За Верховенским, например, вы чувствуете душевную тревогу Достоевского, которая мало-помалу обращается для нас в суровый и скорбный суд над тем милым прошлым, от которого родился в настоящем такой ужас, как убийство Шатова[104].

Горький принадлежит именно к тому типу писателей, у которых при появлении нового лица ждешь не подробностей, хочешь знать не *что*, а *зачем*. Читая его, думаешь не о действительности и прошлом, а об этике и будущем.

«На дне» – настоящая драма, только не совсем обычная, и Горький более скромно, чем правильно назвал пьесу свою *сценами*. Перед нами развертывается нечто цельное и строго объединенное мыслью и настроением поэта.

В ночлежку, где скучилась подневольно сплоченная и странная семья приходит человек из другого мира. Его совершенно особая обаятельность вносит в медленное умирание «бывших людей» будто бы и живительную струю, но оглядываться на себя обитателям подполья опасно.

В результате приход Луки только на минуту ускоряет пульс замирающей жизни, но ни спасти, ни поднять он никого не

может. Поддонное царство нагло торжествует: взамен двух убитых людей оно берет себе двух новых: Татарина и Клеща, которые дотоле еще крепились, не порывая связи с прошлым. Драма Горького имеет чисто социальный характер – романическая история Пепла с Наташей только эпизод, искусно включенный автором в общую цепь.

Если хотите, любовь Василия к Наташе почти ни при чем даже в убийстве Костылева. Причина этого события лежит в Луке, который взбаламутил болотную стоячую воду. Нервный Пепел – это только тот шальной камень, который метнуло вверх из нового водоворота, а Костылев – та жаба, которая думала до конца дней своих спокойно купаться в тинистых водах, внезапно забурливших и грозных, хотя бы на минуту и для одной только старой жабы.

Самое *Дно* Горького, как элемент трагедии, не представляет никакой новости. Это старинная *судьба*, та εἱμαρμένη, которая когда-то вырвала глаза Эдипу и задушила Дездемону, – только теперь она оказывается довольно начитанной художницей du nouveau genre[105], и на ее палитре мелькают не виданные дотоле краски вырождения, порочной наследственности и железных законов рынка.

Опустившись на дно, конечно в безопасном колоколе, – дама эта оказалась гораздо речистее, чем была она, живя над нашими головами, когда она лишь на минуту являла миру свои тяжкие и красные когти.

Прежде судьба выбирала себе царственные жертвы: ей нужны были то седина Лира, то лилии Корделии. Теперь она разглядела, что игра может быть не лишена пикантности и с экземплярами менее редкими, и ей стало довольно и каких-нибудь Клещей или Сатиных. Теперь она не брезгает для своего маленького дела даже самой будничной обстановкой, но зато теперь, совершенно оставив романтические эффекты и мир сверхчеловеческих страстей, она умеет прекрасно пользоваться для своих целей данными психопатологии и уголовной статистики.

Вместе с этой переменой в личине судьбы и самая драма потеряла у нас свой индивидуально-психологический характер. Подобно роману, она ищет почвы социальной. Драма должна была измениться уже по одному тому, что душа современного зрителя и читателя восприняла в себя более и научных идей, и общественных интересов, а главное, стала более чуткой к этическим вопросам и вообще более боязливой. Пришлось обновить и драматургические приемы.

Так, драгоценный остаток мифического периода – *герой,* человек божественной природы, избранник, любимая жертва

рока, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью.

Интрига просто перестала нас интересовать, потому что стала банальной. Жизнь, которою мы обречены заменять драматизированный миф, тоже вносит в строение драмы большие поправки.

Эта жизнь теперь и пестра, и сложна, а главное, она стала не терпеть и перегородок, ни правильных нарастаний и падений изолированного действия, ни грубо ощутимой гармонии.

Цельность новой драмы устанавливается исключительно *идеею автора,* поэтически настроенная индивидуальность – вот единственное объединение пестрых жизненных впечатлений, вот та единственная власть, которую не может не признавать над собою драматизируемая поэтом жизнь.

Драматургия пьесы «На дне» имеет несколько характерных черт. В пьесе три главных элемента: 1) сила судьбы, 2) душа бывшего человека и 3) человек иного порядка, который своим появлением вызывает болезненное для бывших людей столкновение двух первых стихий и сильную реакцию со стороны судьбы. Центр действия не остается все время один и тот же, как в старых драмах, а постоянно перемещается: точнее, внимание наше последовательно захватывается минутным героем: сначала это Анна и Клещ, потом Лука, Пепел, Василиса, Настя, Барон, Наташа, Сатин, Бубнов и наконец Актер. Личные драмы то тлеют, то вспыхивают из-под пепла, а по временам огни их очень затейливо сплетаются друг с другом.

Строго говоря, в драме Горького нет ни обычного начала, ни традиционной развязки. Пьеса похожа на степную реку, которая незаметно рождается где-то в болоте, чтобы замереть в песке. Но вчитайтесь внимательнее в начальную и последнюю сцену, и вы увидите, что «На дне» вовсе не какая-то серая полоса с блестками, которую бог знает зачем выкроили из действительности и расцветили, а что это настоящее художественное произведение.

Начало – это пробуждение ночлежки. Только что сейчас вот этот старик с длинной косматой бородой poivre et sel[106] был, как все, как мы с вами, потому что он спал. Но проснулся и сразу *становится бывшим человеком.*

Вся ночлежка точно родится в момент поднятия занавеса. Ночь давала ее обитателям непререкаемую иллюзию, ночью, во время сна, самое существование этого ада являлось будто химерой.

Вот и Актер. В полусне он носится со своим алкоголизмом, как с патентом на общественное внимание, это для него последние актерские лавры: да, и он как все, он даже важнее

других, хотя и потерял имя, он важнее прочих, потому что у него *организм отравлен алкоголем*, а все эти бродяги даже не понимают, что это такое значит. У Насти, может быть, горела всю ночь керосинка, и она упивалась «Роковой любовью»[107]. С другой стороны, в Анне с рассветом пробуждается надежда еще пожить: она теперь не одна, ей не дадут умереть. Словом, что может быть естественнее и драматичнее начала новой трагедии судьбы? Конец в пьесе тоже удивительный. Если хотите, это примирение души бывшего человека с судьбой. Судьба берет, конечно, свое: мстя бывшему человеку за бунт, она приобщает к своим жертвам три новеньких: во-первых, Клеща, который с этого дня не будет уже говорить о честном труде и откажется от своей спеси, привыкая к чарочке и жуликам; во-вторых, Татарина, который сегодня должен получить из когтей этой судьбы пламенное крещение в алкоголе, чтобы мало-помалу забыть и Коран, и далекую татарку, «которая закон помнит». Третья жертва – комическая, это развенчанный властитель – Медведев, который сменил сегодня свисток будочника на женину кофту, становясь таким образом тоже бывшим человеком.

Примирение взбунтовавшейся души с судьбой скрепляется и своеобразной тризной: погибает в петле самый слабый, самый доверчивый и самый бестолковый из бывших людей – Актер. Над гладкой зыбью успокоившейся заводи остается только поэзия, эта живучая тварь, которая не разбирает ни стойла, ни пойла, ни старых, ни малых, ни крестин, ни похорон. Формы ее бесконечно разнообразны. Теперь она повисла над мертвой зыбью желтым туманом острожной песни. Чем же не занавес для финала современной пьесы?

Я говорил выше о несколько мистическом характере судьбы, которая делает людей бывшими; Горький хорошо показал, что он об этом думает, в одном из своих последних рассказов[108].

Речь идет о некоем податном инспекторе Гончарове, которому как-то под праздник стало особенно скучно и муторно в своей семейке и обстановочке, и о том, как этого барина, в шубе и с деньжонками, без всякой видимой причины потянуло к босякам. Отыскав подходящую парочку людей, которые показались ему достаточно оборванными и жуликоватыми, Гончаров начинает, как ему, верно, кажется, ницшеанствовать и говорит бродягам о своем душевном томлении. Вот часть этого разговора:

– Вы, впрочем, жулики, и вам это не понятно.
– Я понимаю, в чем дело! – сказал я инспектору.
– Ты? Ты кто? – спросил он меня.
– Я тоже бывший порядочный человек, – сказал я. – Я

тоже испытал прелести безмятежного и мирного жития. И меня выжимали из жизни ее мелочи. Они выжали, вытеснили меня и душу, и все, что в ней было… Я тосковал, как вы теперь, и запил, и спился… имею честь представиться!

Инспектор вытаращил на меня глаза и долго в угрюмом молчании любовался мною. Его толстые красные губы, я видел, брезгливо вздрагивали под пушистыми усами, и нос сморщился совсем не лестно для меня.

– Подай мне шубу.

Вот все, что имел еще духу крикнуть злополучный романтик босячества. Но не без трагического злорадства Горький пишет далее:

Посмотрел я на его вытянувшееся лицо и ничего более не сказал.

Каждому скоту уготован судьбой хлев по природе его, и сколько бы скот ни лягался, – на месте, уготованном ему, он будет… «хе-хе-хе»!

Впрочем, фатум босяков вовсе не написан на их лицах, как у героев Марлинского[109]. Все дело в том, что Горький умеет, заглянув даже в нашу филистерскую душу, открыть в ней порою черты босячьей психологии.

Но зачем же, однако, написал Максим Горький свое «На дне»? Неужто чтобы пугать Гончаровых? Или, может быть, чтоб банкиры в смокингах смотрели на баронов и думали из своих лож: «Боже, благодарю тебя за то, что я не как этот мытарь»? Неужто наконец нас, вскормленных пером Достоевского, надо еще учить жалеть людей? Или Горький хотел усилить в людях чувство отдаленной и общей ответственности, как превосходно сделал это недавно в своем очерке «Не страшное» В. Г. Короленко? Нет и нет. Горький – Горький. Он не моралист, как Короленко, и не будет он бездушными перстами, как кто-нибудь из его собратьев, подвинчивать в наших сердцах струны и канифолить смычок, чтобы потом играть на этих струнах шопеновские ноктюрны.

Индивидуальность Горького представляет интереснейшую комбинацию чувства красоты с глубоким скептицизмом.

При этом чувство красоты вовсе не ограничивается у него тем, что он умеет описывать море, степь и песню, – оно составляет часть его природы, брызжет из-под его пера; Горький сам не знает, может быть, как он любит красоту; а между тем ему доступна высшая форма этого чувства, та, когда человек

понимает и любит *красоту мысли*. Это она, эта способность, делает у Горького высокоэстетическими отпечатки таких ужасов, как история жестокого лакея из дома терпимости, и делает глубокими такие, кажется, неумелые, детские вещи, как «Варенька Олесова».

Скептицизм у Горького тоже особенный. Это не есть мрачное отчаяние и не болезнь печени или позвоночника. Это скептицизм бодрый, вечно ищущий и жадный, а при этом в нем две характерных черты. Во-первых, Горький, кажется, никогда не любит, во-вторых, он ничего не боится. Если художники–моралисты, как нежные матери, склонны подчас прибаловать в неприглядном ребенке выразителя и наследника своей идеи, свою мечту, – то у Горького нет, по-моему, решительно ничего заветного и святого, особенно в том смысле, чтобы людей не допускать до созерцания этого предмета. Горький на все смотрит открытыми глазами. Конечно, как знать, что будет дальше? Но покуда до его простой смелости не доскакаться никаким Андреевым с их «безднами» и «стенами». Нас хотели уверить, будто Нил из «Мещан» для Горького нормальный человек. Но ведь это совершенно произвольное утверждение. Может быть, да даже наверно, Нил не был бы тогда у Горького таким тупицей. По-моему, всех этих Артемов, Нилов и Гордеевых надо брать, как они даются, cum grano salis[110]. Глядя на них, мы думаем: вот сильные и по-своему красивые человеческие особи; но разве можно винить их за то, что они не берут от нас наших канцелярских рецептов, слепленных из обрывков философии и религии, да еще и написанных по-латыни? Они становятся пьяницами или кулаками вовсе не потому, чтобы водка и кулачество были для Горького нормальными разрядниками для энергии его сильных людей, а потому, что водка и власть дают хоть суррогат жизни, а мы можем дать только ее отрицание, предлагая людям на выбор или канитель, или мораль рабов. Можно ли винить силача мельника за то, что надорванный и чахоточный учитель ему в конце концов только муторен?

Среди персонажей «Дна» самый красивый и интересный экземпляр, конечно, Василий Пепел. Он отчасти подходит к Гордеевым и мельникам, но как дальнейшее развитие этого типа-ключа. Пепел – сложная натура. Вор по ремеслу и наследственности, он не носит на себе никакого отпечатка подневольного работника с его злобой и тупым чванством. Специальность выучила его рассуждать, и, кроме того, она дает ему досуг для размышления. Она же развила в Пепле особую чуткость и даже странную нервность. Он боится мертвых, боится слов, напоминаний и одиночества; в натуре Пепла есть что-то

женственное, с Гордеевым и торговцем из романа «Трое» его сближает какое-то целомудрие чувства. Василиса делается противна ему, когда он вспомнит, что она его развратила.

Может быть, в этом инстинктивном протесте молодой натуры против дурмана похотливой бабьей страсти Горький приоткрывает нам завесу совсем нового миропорядка – будущего безлюбия людей, т. е. их истинной свободы и чистой идейности.

Рядом с Пеплом возникает образ Наташи; с каким-то грустным юмором в этой намеченной заранее грязным пальцем судьбы жертве Горький очертил нам силуэт «современной души».

Наташа – это гордая и стыдливая девственность, которую даже ругань и побои пугают менее, чем жаркое дыханье непонятной и оскорбительной для нее страсти. Молодая душа Наташи вся – ожидание… вся – вопрос… вся – будущее; ей не надо дурмана Насти, потому что она живет своей молчаливой чуткостью.

> *Наташа.* Выдумываю… Выдумываю и – жду…
> *Барон.* Чего?
> *Наташа.* Так вот, думаю, завтра… приедет кто-то, кто-нибудь… особенный… Или случится что-нибудь… тоже небывалое… Подолгу жду… всегда жду… А так… на самом деле… чего можно ждать?

Если бы Горький на фоне своего «Дна» выделил *одну только эту*, пастелью написанную Наташу, то и тогда он остался бы среди «пророков во Израиле». Трудно для современной русской души выдумать символ более трепетный и более жуткий, чем Наташа, сестра Василисы Костылевой. Совершенно как она, и мы все с какой-то трагической наивностью все ждем.

«Вот случится что-нибудь… тоже небывалое, приедет кто-то… кто-нибудь особенный…»

И, как она, в то же время отлично знаем, что ничего у нас в будущем нет.

Все основы буржуазного строя и счастья сведены на дне к такой элементарности, что нельзя сомневаться в том, как автор драмы к ним относится.

Вот семья – ее эмблема, конечно, Василиса Костылева… Вот религия – это лампада ее мужа и средства для ее наполнения… и, наконец, вот правительство… бутарь[111] Медведев в его буколических отношениях к обывателям… Но есть среди этих, им намеченных основ буржуазного благополучия одна, с которой не так легко сладить на словах, потому что она давно и красиво идеализирована нашим сознанием, это – труд. Я читал как-то в книге одного немецкого филолога, что трагедия Федры могла

дорасти до такого ужаса лишь благодаря среде, где не знали благословенного труда. Среда Горького тоже не знает благословенного труда, потому что она знает ненавистный и проклятый труд, и едва ли надо винить ее поэта, если он, сделав отвлечение от утопии своего великого учителя, выбивает из рук филистеров их *якобы благословенное* Толстым оружие…

Работник Клещ – самый злой человек во всей ночлежке. Даже Костылеву сорок грехов простятся за его Василису. Да и что такое Костылев? Слабый, гнилой и лицемерный старикашка, он куда же легче Клеща. Костылев болтун, он заправляет лампадки и отводит душу Иудушкиными пустяками, а в сущности, ведь он всех боится… Не таков Клещ… замучив жену, он жалеет только, что ее похороны унесли его инструмент. Клещ чванится своей честностью. Тунеядцев он презирает, а когда пришлось совсем плохо, с надрывом кричит о том, что никакой-де правды нет, потому что с мозолями на руках он, честный, помирает с голоду, а жулики пьяны!

Бубнов – *бывший* работник и предприниматель. Когда-то он был скорняком, и руки у него не отмывались от желтой краски, в которую надо было макать собачьи шкуры. Среди этого благословенного труда, накопления и крашеных куниц Бубнов чуть-чуть не стал убийцей. Но он вовремя спохватился и бросил сколоченное трудом счастье, и жену, и желтых собак; теперь это циник, мелкий шулер, минутами какой-то вдохновенный, почти экстатический пьяница, – но он уже никого не убьет и никогда ничего не скопит, потому что он навсегда отказался от обстановочки, накоплений и семейных прав, оставив их своему сопернику, вместе с женой и краской «под куницу».

Работа не задалась и честному Татарину: ему о благословенный труд раздробило руку, и на наших глазах он идет ко дну.

Я уже не вспоминаю об Анне. Древние эллины хорошо называли таких людей, как она, χεχμηχοτεζ, что значит зараз и *мертвые* и *отстрадавшие*. Среди персонажей Горького есть два, которым труд чужд *органически*. Один это – Настя. Господи, как далеко ушли мы в поэзии от Сонечки Мармеладовой, от ее косой желтой комнаты у портного Капернаумова, от воскрешения Лазаря и романтической эмблемы человеческого страдания! Вот она, наша теперешняя Сонечка Мармеладова, – существо почти фантастическое. Она живет проституцией и романами. У нее ничего в прошлом… ничего в будущем… ее жизнь химера… невозможность.

Ее сутенер – Барон, бывший человек, картавый и, должно быть, с прозрачными голубыми глазами, дошел до дна после ряда

эпизодов сумбурной жизни, бессмысленной женитьбы, кутежей, растрат, подлогов. Он еще импонирует ночлежке остатками барства, осанкой и широкими плечами. Снаружи это человек привычно, по-светски равнодушный, а минутами обрывисто заносчивый, но в душе его уже гнездится какая-то чадная тревога.

«Ты рассуждаешь, – говорит он Сатину, – это хорошо, это, должно быть, греет сердце… У меня нет этого… я – не умею! Я, брат, боюсь… иногда… Понимаешь… Трушу… Потому – что же дальше?» Это бароновское чадное *Что же дальше*? опять-таки не чуждо и нашей психологии.

Но у труда есть на дне не только полусознательные, инстинктивные, наследственные и, так сказать, стихийные противники. Сатин его принципиальный враг.

> *Сатин.* Эй, вдовец! Чего нюхалку повесил? Чего хочешь вынюхать?
>
> *Клещ.* Думаю… чего делать буду. Инструмента нет… все похороны съели!
>
> *Сатин.* Я тебе дам совет: ничего не делай! Просто обременяй землю!
>
> *Клещ.* Ладно… Говори… Я стыд имею пред людьми.
>
> *Сатин.* Брось! Люди не стыдятся того, что тебе хуже собаки живется… Подумай – ты не станешь работать, я не стану… еще сотни… тысячи… все!.. понимаешь? Все бросают работать! Никто ничего не хочет делать – что тогда будет?

или

> Работать? Для чего? Чтобы быть сытым? *(Хохочет.)* Я всегда презирал людей, которые слишком заботятся о том, чтобы быть сытыми. Не в этом дело, барон! Не в этом дело! Человек выше! Человек выше сытости!

Сатину, этому субъективнейшему из персонажей Горького, неприятна мысль о работе, но не потому, что он пьяница, сбившийся с толку бывший человек, который боится говорить о прошлом, а потому, что его нравственной природе противен труд: во-первых, как потуга буржуазного счастья, а во-вторых, как клеймо рабства. Труда как совести, по его словам, всякий требует только от соседа. Труд не уравнивает, а разобщает людей, деля их на Клещей и Костылевых. Он во многом прав. Признаться, я не совсем понимаю, что значит благословенный труд. Неужто гимнастика Левина или мое писанье, но ведь оно для нас жизнь и наслажденье, а никакой не труд…

В труде действительно немало и подлого, и тупого, чаще всего даже бесцельного. Но только как же быть? Философия Сатина заключает в себе волнующий вопрос, но она не подвигает нас ни на шаг в разрешении мучительной проблемы совести.

Лука – бегун. Он провел жизнь, полную всего: его мяли до того, что сделали мягким, трепался он по всем краям, где только говорят по-русски, работал, вероятно, вроде того, как мел ночлежку, невзначай, пил, когда люди подносили, гулял с бабами, укрывался, утешал, подтрунивал, жалел, а больше всего *врал приятно*, сказки рассказывал.

Для него все люди в конце концов стали хороши, но это тот же Горький; он никого не любит и не полюбит. Он безлюбый. Даже не самые люди его и интересуют. С их личными делами он долго не возится, потому что он сторона, как Сократ в Афинах. Да и зачем возиться долго с одним и тем же людом, если земля широка и *всякого человека* на ней много. Лука любит не людей, а то, что таится за людьми, любит загадки жизни, фокусы приспособлений, фантастические секты, причудливые комбинации существований. Ему Сатин нравится.

«Веселый ты, Костянтин… приятный…» Людям Лука, как толстовский работник[112], любит говорить приятные вещи, только делает он это вовсе не из особой душевной деликатности или прекраснодушия. Скептик и созерцатель, Лука заметил, что на навозе похвалы всякая душа распускается и больше себя показывает. Для того же он и хвалит, для чего расспрашивает, приглядывается и для чего без устали мерит землю стариковскими ногами. Старикашка он вообще хитрый, но человека любит открытого, широкого и смелого: такого он называет *веселым*. Узкие люди ему не по вкусу, вроде Клеща. «Работы, кричит, нету… Ничего нет». Лука привык врать, да без этого в его деле и нельзя. А в том мире, где его носит, без лжи, как без водки, люди не могли бы, пожалуй, и водиться. Лука утешает и врет, но он нисколько не филантроп и не моралист. Кроме горя и жертвы, у Горького «На дне» Лука ничего за собой и не оставил… Но что же из этого следует? Во-первых, дно все-таки лучше по временам баламутить, что бы там из этого ни выходило, а во-вторых… во-вторых, чем бы, скажите, и была наша жизнь, жизнь самых мирных филистеров, если бы время от времени разные Луки не врали нам про праведную землю и не будоражили нас вопросами, пускай самыми безнадежными.

Я думаю, однако, что через несколько минут смело могу дать звонок и выбраться со дна в туман, более пристойный для той породы млекопитающих, к которым я имею честь покуда принадлежать. Послушайте еще раз: вот Сатин славит свободу и

от шулерской прибыли Бубнова пьет за человека.

> Когда я пьян… мне все нравится. Н-да… Он молится? Прекрасно! Человек мо-жет верить и не верить… Это его дело! Человек свободен… он за все платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум. Человек за все платит сам, и потому он свободен! Человек – вот правда! Что такое человек? Это не ты, не я, не они… Нет! Это ты, я, они, старик. Наполеон, Магомет в одном! Понимаешь? Это огромно. В этом все начала и концы. Все в человеке, все для человека! Существует только человек – все же остальное дело его рук и мозга! Человек! Надо уважать человека! Не жалеть… не унижать его жалостью… уважать надо!.. и т. д.

Слушаю я Горького-Сатина и говорю себе: да, все это, и в самом деле, великолепно звучит. Идея одного человека, вместившего в себя всех, человека-бога (не фетиша ли?) очень красива. Но отчего же, скажите, сейчас из этих самых волн перегара, из клеток надорванных грудей полетит и взовьется куда-то выше, на сверхчеловеческий простор дикая острожная песня? Ох, гляди, Сатин-Горький, не страшно ли уж будет человеку-то, а главное, не безмерно ли скучно ему будет сознавать, что он – все и что все для него и только для него?..

Драма настроения

Три сестры

I

Что это такое? Сцена это или литература? Малеванная декорация или художественная школа? Штрихи, набросанные на канву, чтобы быстрая игла протянула по ним цветные нити и потом сплела эти нити в кресты, а кресты в цветы? Или здесь все уже дано художником и актерам остается только показывать с наиболее выгодной стороны свой талант?

Я думал над этим вопросом, но, по совести, не сумел на него ответить. Я лично могу искать в словах драмы только самого художника, хотя отнюдь и не уверен при этом, что *объясню* вам его концепцию и даже что точно передам драму Чехова как бы его же словами. Но задача моя, видите ли, облегчается тем, что Чехов более, чем какой-нибудь другой русский писатель, показывает мне и *вас*, и *меня*, – а *себя* открывает при этом лишь в той мере, в какой каждый из нас может проверить его личным опытом. Были времена, когда писателя заставляли быть фотографом; теперь писатели стали больше похожи на фонограф. Но странное выходит при этом дело: фонограф передает мне *мой* голос, *мои* слова, которые я, впрочем, успел уже забыть, а я слушаю и наивно спрашиваю: «А кто это там так гнусит и шепелявит?..» Люди Чехова, господа, это хотя и мы, но престранные люди, и они такими родились, это *литературные* люди.

Вся их жизнь, даже оправдание ее, все это *литература*, которую они выдают или и точно принимают за жизнь. И не думайте, пожалуйста, чтобы это показывало их высокое литературное образование или тонкий вкус, давало им строгие критерии, – ничего подобного. Нет, слово «литература» здесь значит у меня все, что я думаю решить, формулировать и даже пересоздать, не вставая с места и не выпуская из рук книжки журнала или, наоборот, бросаясь вперед сломя голову…

Куда вы, Иван Иванович?.. Борьба, решения для таких людей не есть нечто вызываемое самою жизнью, непосредственным впечатлением, неотразимым импульсом. Вот захотел, и баста – и сделаю, отвечу, а сделаю. Обыкновенно это – нечто литературное. Мне, видите ли, ненавистны японцы, потому что они убили вот этого самого юношу, который нарисован в «Новом времени»[113]

еще кадетом. И жизнь говорит мне только это. Но, увы, книга дает сцепление фраз более для меня убедительное, а главное – более привычное. Послушай, да ведь это же литература, проснись – ведь ты живешь… Нет, не могу, выбейте у меня из-под ног эту литературу, и что же я на воздушном шаре полечу, что ли? Как бы там ни было, но не дивитесь на чеховских персонажей, если они живут, как во сне. Не смейтесь над тем, что они так любят говорить и что вон тому барону надо было пять лет упражнять свою решимость, чтобы стать вместо офицера бухгалтером на кирпичном заводе. Не считайте и эту девушку бессердечной, если она плакала оттого, что шарманка напомнила ей Москву, а когда принесли ей известие о смерти жениха, так она не нашла для этого беззаветно любившего ее человека ни одного живого слова, а ограничилась тирадой философского характера. Вспомните, что все эти люди похожи на лунатиков вовсе не потому, что Чехову так нравились какие-то сумерки, закатные цветы и тысячи еще бутафорских предметов, приписанных ему досужей критикой, а потому, что Чехов чувствовал за *нас*, и это мы грезили, или каялись, или величались в словах Чехова. А почему мы-то такие, не Чехову же и отвечать…

II

Три сестры – какая это красивая группа! Как от нее веет чем-то благородным и трогательным. Сколько здесь беспомощности и вместе с тем чего-то греющего, неизменного. Какое-то прибежище… Старшая – Ольга. Это сестра-мать. Есть такие люди, которые точно родятся с этикеткой для других. Какая она серьезная, чистая, эта Ольга!

«Я не слышу тебя. Маша, скажи мне только, когда ты кончишь говорить свои глупости». «Ну, да что уж там с вами делать? Обними ты, что ли, этого Вершинина на прощанье. Я отойду. Я не вижу».

Бедная Маша, милая Маша!

Ольга, видите ли, это долг; но она не моралистка, ее девиз – труд, долг, но для одной себя. А другим пусть счастье. Ее, Ольгины, радости – это чужие радости. А между тем она, пожалуй, еще более сестры – мечтательница. Стареет немножко Ольга. Обостряется в ней что-то девическое, пугливое – что ли? или чуть-чуть жеманное. Стала она даже немножко подсыхать. Ей ведь уже тридцать.

Самая чистота ее чуть-чуть холодная, но томящая. У Ольги розовые щеки и болезненно горящие глаза. У нее часто болит

голова, и, когда она совсем одна, она заламывает руки и говорит. «Если бы муж, как бы я его любила»… Заметьте, не когда я выйду, а если, даже если бы…

Вторая сестра – Маша. В этой больше жизни, грома больше, эта – бродяга, дочь полка. Ей восемнадцати лет не было, когда она выпрыгнула замуж. Жених был добрый человек и казался ей тогда таким умным и, главное, таким ученым. Но за семь лет супружеской жизни ореол ума несколько потускнел, если хотите, даже и весьма потускнел. По совести-то говоря, так от всего ума остался только один латинский язык – верный, добродетельный, никому не мешающий латинский язык, даже нового типа предмет, но скучный, скучный до бесконечности…

Вот тебе и раз, а Маше-то что же делать прикажете? Ей надо покорять, а Федор Ильич – да ведь это же сама покорность. Маше надо уверять и разуверять, а тут ей верят и без всяких ее уверений. Маша должна стараться понять, она хочет думать, а что же тут понимать, когда в латинской грамматике все разъяснено еще тысячу лет тому назад, и если чего не находишь в тексте, так поищи в примечаниях – вот и все. Маше надо жалеть, у нее сердце такое: а как же это, спрашивается, жалеть Федора Ильича, когда уже тем, что Марья Сергеевна согласилась существовать, она делает его счастливым?

Да по совести-то, ну разве можно жалеть человека, который бреет усы и говорит: «Маша – славный человек». «Славная?», а куда же этой славной деваться с ее сердцем? Даже ревновать, даже сердиться не на что и нельзя… Маша протестует: она свищет, она чертыхается, она пьет малиновую настойку и стучит вилкой по тарелке.

«Marie, Vous avez des manieres un peu grossieres»[114]. Как? Вы думаете, что Маша груба?.. Нисколько. Напротив, ее оскорбляет всякая грубость.

Он должен непременно говорить мягким голосом, быть ловок и тихо позванивать по ковру шпорами. Положим, он должен также ей уступать и быть чуть-чуть жалок. Но не труслив, нет, а так, слегка *несчастлив.* Но боже сохрани при этом, чтобы он ковырял в зубах или не чистил ногтей.

Маша задумчива. Она даже сентиментальна. Маша любит, чтобы ей говорили тихим голосом немножко туманные фразы, но чистые, великодушные и возвышенные фразы, когда самовар потух и в столовой темнеет, а по небу бегут не то облака, не то тени. Да, Маша сентиментальна, только не говорите ей этого, пожалуйста, а то она будет свистать и замучит вас котом у лукоморья… Златая цепь, златая цепь на дубе том. Милая Маша – она никогда не будет счастлива…

Младшая сестра – Ирина. Ирина это – цвет семьи, – не надежда, не гордость, а именно *цвет*, т. е. утешение и радость. Надо же на кого-нибудь любоваться, кого-нибудь дарить, кого-нибудь баловать. Так вот это Ирину – и счастливое же такое вышло существо; всю жизнь ее только и делали, что баловали, а не могли ни захвалить, ни изнежить. Ирина сегодня именинница. Ведь сегодня 1 мая, и это в порядке вещей, чтобы именно Ирина была именинница и чтобы на ней было белое платье. Это как-то, знаете ли, даже справедливо. Ирина такая же чистая и великодушная, как ее сестры, она такая же трогательно–благородная, только ей не надо ни семьи, как Ольге, ни любви, т. е. жизни, как Маше, ей, видите ли, нужен *труд*. Не смейтесь, пожалуйста. Она мечтает иногда и о том, другом, настоящем, – в Москве, конечно, где же больше? Но разве бы это был ее муж, ее «Федор Ильич»… да сохрани боже!.. Он стал бы, пожалуй, ее целовать и называть «ты». Да как же бы он посмел? Нет, хоть и замужняя – что ж делать? – это уж все так делают, – но она, Ирина, будет всегда белая и свободная, как птица, а *он* будет делить ее *труд*… Он даже может ей кое-что объяснить в этом труде, потому что, видите ли, это будет не просто труд, от которого у человека ссыхаются щеки и седеют волосы, и притом еще мало-помалу, – удовольствие! – а это будет какая-то непрерывная жертва, розовый огонь, где каждый день Ирина будет сгорать, а за ночь возрождаться, чтобы сгорать снова… Любовь! При этом… что же? Надо выйти замуж, конечно, и уже лучше же за Тузенбаха, чем за Соленого. Тузенбах добрый и идеалист, хотя он, конечно, чуточку и смешной. Но этот, по крайней мере, не оскорбит ее жадными и почти злыми огоньками в глазах. Соленый противен и страшен.

Впрочем, знаете, любовь, брак – это все второстепенное. Главное, у нее, Ирины, будет труд – не телеграф, не управа – фи! а непременно школа, и притом не какая-нибудь глупая гимназия, где все так ординарно, сине и пошло, а что-то вроде храма, где труд похож на экстаз, на молитву и на отречение, а при этом, видите ли, она, конечно, этого не требует, но так уж выйдет само собою, что любимые и ласковые лица будут смотреть на нее и улыбаться, и все будут ей говорить: «Какая наша Ирина милая, какая она чудная».

III

Три сестры так похожи одна на другую, что кажутся одной душою, только принявшей три формы. Они любят одно и то же и

в одно и то же верят.

Что же это такое они любят, каждая больше своей личной мечты или умещая туда свою личную мечту? Да разве же вы не знаете? Они, как и сам Антон Павлович, любят Москву… Ну, конечно же, Москву. Одиннадцать лет как оттуда, даже больше наберется к концу пьесы. В сущности, они почти ничего даже и не запомнили оттуда целиком. Москва для них, может быть, только слово. Но что же из этого? Тем безумнее они ее любят. Москва?.. Даже не Москва… это слишком неопределенно, а Старая Басманная, дом на Старой Басманной. В сущности, три сестры любят нечто *весьма положительное*… Они любят то, *чего уже нельзя утратить*. Они любят прошлое. Романтики были, может быть, единственные положительные умы в истории, и Юлиан Отступник[115] имел, пожалуй, поболее солидности в чувствах, чем какой-нибудь Бисмарк[116] или Гладстон[117].

Сестры любят свое прошлое трогательно и неунизительно, положим, но все же немножко смешно. Только здесь нет никакого снобизма, нет ни нервной прихоти, ни пошлой привычки, ни тупой традиции. Нет, для них Москва светится. В Москве, видите ли, все окна залиты мягким, розовым отблеском, не поймешь только, вечерней или утренней зари.

В Москву!.. в Москву! В Москве похоронены их родители. Там осталась часть их общей сестринской души. О, какие это были люди, их родители, и как они их любили! Подумать только, что они сделали для нас. Старая Басманная… А знаешь. Маша, ведь мосье Вершинин жил на Старой Басманной. Приходите к нам обедать! О, нам надо столько вспомнить вместе. Вы помните мать?.. Прошлое не может быть для трех сестер *только прошлым*. Оно было так полно, так прекрасно, что разве оно могло уже исчерпаться? Притом разве все, что это прошлое обещало, уже исполнилось? А не исполнилось, так *должно исполниться*. Потом… завтра, но исполниться. И вот лучи Москвы заходят далеко в будущее сестер. В настоящем можно многое простить и принять, многому покориться, так как будущее несомненно и светло… Будущее обещано Москвой, а Москва не могла ни налгать, ни нахвастать.

Брат наш Андрей Сергеевич – вы знаете – он будет профессором, он такой ученый, такой способный и благородный. Посмотрите, как он выпиливает… Слышите – это он играет на скрипке. На все руки, словом… Андрей женился на мещанке злой, без вкуса и без сердца, главное, без великодушия. Андрей располнел, он обрюзг… Он возит колясочку с Бобиком. Он рад тому и горд тем, что его выбрали в члены управы, где Протопопов председателем. Андрей играет в карты и уже проиграл их общий

дом. Маша экспансивная и смелая, и потому она говорит это громко; положим, одним сестрам, но все же говорит. Ах, да Маше, право же, простительно.

Маша – такая нервная. К тому же она раздражена тем, что уходит батарея. И Федор Ильич злит Машу. Он сбрил себе усы. Он туп, Федор Ильич. Но Маша великодушная, и сама же первая раскается в своих словах. Их Андрей, Андрей из Москвы. Да разве он может измениться? Это что-нибудь не так. Или это временное, случайное. Разве в Москве на Старой Басманной могут не розоветь зарею окна в том доме, где они родились и где давно уже уготована для них новая, обетованная жизнь. А между тем жизнь… Не та… а *эта* жизнь… серая жизнь с ее педагогическими советами и туманными утрами… Жизнь-то идет… С виду она будто только ползет, а оглянешься… Батюшки, сколько отъехали. Вот батарея уходит. Бедная Маша! Старик этот уйдет тоже, доктор, а ведь, кроме няни, это была последняя живая связь сестер с Москвой и прошлым. «Иван Романыч, а наша мать, она вас тоже любила?» – «Не помню уж…» Милый Иван Романыч. Протопопов нянчит Софочку, Андрюша – Бобика. Тузенбаха убили. Оля – начальница. Федор Ильич – инспектор и сбрил усы… Ему все равно, Федору Ильичу, он доволен и так. Вот их дом, их сад… И здесь есть уже свои воспоминания. А скоро всего этого нельзя будет и узнать. Наташа вырубит аллею. Наташа обещала всюду насажать цветочков, гвоздичек пахучих. Мещанка… А где-то Вершинин? Где-нибудь чай пьет и философствует… Через 200 лет, через 300 лет… И кто-нибудь непременно его жалеет. Без этого нельзя… Вы чудная… восхитительная, вы единственная… И все проходит… Ничего настоящего еще не было… А какие-то глупые версты уже проходят… Знакомое, милое, а выцветает, линяет… изменяет даже… О, только бы Иерусалим не изменил. Горит ли еще на западе его тень?.. Чтобы не было Москвы?.. Невозможно. О, держитесь за прошлое, прощайте во имя прошлого. Всему прощайте. И Родэ прощайте с его моментальной фотографией – повернуться нельзя, он уже защелкнул… И Наташе прощайте, уступайте… Помните, что *ваше* не здесь и что Наташа, в сущности, даже несчастна, потому что у нее нет этой все искупающей, все озаряющей Москвы, а есть только Бобик, Протопопов да зеленый кушак… Наташа гонит няньку… Что же? Я возьму няню с собою. Наташа рубит аллею, да руби, бог с тобой. Мы здесь ведь только до завтра… Вон там погорельцы: они заполнили весь дом, где только их нет? Они и в гостиной, и в столовой, и в девичьей, и на лестнице, кажется. Няня, дай им вот эту кофточку. А это что? И это тоже. Трое, ты говоришь? Что же

бы еще? О, товарищи! Ведь и мы здесь такие же гостьи, как и вы. Мы здесь на бивуаке.

Сегодня педагогический совет, завтра отдохну, там, положим, уроки… Но потом, о, потом уже без промедления в Москву. Маша, а Федор Ильич как же? Ирина, ты же говорила: школа, труд. Да, конечно, все это помехи. Это надо как-нибудь устроить. Но как же нам и быть-то? Ведь если не Москва, так для чего же и жить, поймите, жить-то чем же?

Жизнь задела всех трех сестер своим черным крылом. В начале драмы это была еще свободная группа. Каждая из трех сестер и хотела и могла, *как ей казалось,* жить по-своему… Каждая вглядывалась в горизонт, искала своей точки, которая пойдет только к ней или позовет только ее…

В конце драмы сестры жмутся друг к другу, как овцы, застигнутые непогодой… Как ветлы в поле, когда ветер шумно собьет и скосматит их бледную листву в один общий трепет.

У каждой стало в душе не то что меньше силы, а как-то меньше доверия к себе, меньше возможности жить одной. И это их еще более сблизило. Стало точно не три единицы, а лишь три трети трех.

Лирик, а не драматург смотрит на нас из-за последней группы трех сестер. Точно чья-то душа стоит перед загадкой… Перед Москвой… Точно эта душа только что почувствовала, что заря в окнах закатная, и повторяет как в бреду: «Если бы знать… если бы знать». Кто это говорит? Ольга, Чехов или мы говорим? Черт возьми, в фонографе положительно мой голос или чей-то, во всяком случае, ужасно знакомый. Это не сестры. Это мы вопрошаем и ждем, что наша обетованная земля придет за нами сама. Так мы в это твердо все время верили, и вдруг на минуту, на терцию, но нам стало очевидно, что земля-то не идет и что мы должны идти, а как должны – этого уж мы решительно не понимаем, потому что в книжках нигде об этом ничего не написано и потому что для этого, видите ли, надо носить егеровскую фуфайку[118] и учиться плавать. Да не может же этого быть! Мы столько читали, мы так любили, так желали. И вдруг выходит, что нужно совсем не то, а какие-то лыжи или фуфайки.

IV

Позвольте, но ведь вы говорили о женщинах. Разве душа этим исчерпывается? Разве нет в ней и активного момента?.. Что же может дать женщина, кроме готовности разделить, пострадать да еще этой чудной, греющей ласки?.. А те, герои-то, которые пьют

водку, подписывают бумаги, бреют усы, дерутся на дуэли и играют в карты… Да, герои-то?.. О, их, конечно, тоже целая галерея… Только нового ужасно мало… То же равнодушие к жизни… Философическое, впрочем. Здесь теория, здесь, господа, принцип. Ну, сегодня как-нибудь… Но завтра… Нет, пора, давно пора стать человеком и взяться за дело. «Еще работы в жизни много». Вы еще увидите, увидите…

Вот первый номер – Тузенбах. Ему уже под тридцать, а он не знал еще, что такое труд, и родители его не знали, и предки не знали… Но он любит труд. И он, Тузенбах, себя еще покажет. Вы не смотрите, что денщик стаскивал с него вчера сапоги… Но Тузенбах недаром чуть-чуть, знаете ли, немец. Он упорен! Вот пять лет, как он ухаживает за Ириной. Теперь вот сколько месяцев уже каждый день с нею на телеграф и с телеграфа.

У барона есть и свое миросозерцание, и не только миросозерцание, а даже философия есть, и притом удивительно ясная. Не верите? Позвольте, я вам сейчас докажу. Вершинин говорит, что счастье невозможно. Он пессимист, этот Вершинин, оттого так и говорит. В его философии жена сидит полусумасшедшая с толстой девической косой, жена, которая ровно два раза в неделю принимает яд, чтобы его дразнить. И две худосочные девочки сидят тоже.

Оттого Вершинин и пессимист. Если бы не это, не жена да еще если бы Марья Сергеевна не была замужем за учителем латинского языка, они бы несомненно, т. е. Вершинин и он, Тузенбах, столковались. Но поймите… Маша замужем, а Ирина девица… Маша играет на рояле *роскошно*, но Ирина делит его, тузенбаховские, идеалы. Вот вам и две философии – вот вам и пессимист и оптимист. Лично он, Тузенбах, уверен, что *всеобщее* счастье вовсе не требует 300 лет, что это жена Вершинина столько требует, а не здравомыслящие люди. Счастье, т. е., конечно, всеобщее – меньше не стоит и брать, – Ирина Сергеевна менее как на всеобщее даже и не согласна. Да и как-то неловко, знаете, менее, чем всеобщее. Мы здесь на тройках, а какой-нибудь кочегар… Ну не сегодня, конечно… Сегодня мы тихонько поговорим, побеседуем, утолим душу. На свободе, знаете, пофилософствуем… Чудак этот Вершинин. Если, говорит, не дают чаю, то хоть пофилософствуем, что ли?.. Он несчастный человек, этот Вершинин, он конченый человек. Но не Тузенбах… Нет-с, извините. О, как я счастлив. Я еду на кирпичный завод… Долой эту мишуру… Ирина, и вы со мной? Вы говорите, что вы еще не любите меня. Но ведь вы мне уже поверили, не так ли?.. Послушайте, вы будете любить не меня, а кирпичный завод… Нет, даже не кирпичный завод, это глупости, а школу – это выше, это

изящнее завода – школа. Я мужчина, я профан, у меня больше силы и меньше фантазии – для меня кирпичный завод… а вы – мечта, вам – школу. Но школа будет тут же, возле завода, и я, не правда ли, тоже около вас, вы позволите? Бедный потомок рыцарей фон Тузенбах Кроне Альтшауер. Так он и не узнал, что такое кирпичный завод.

Но ему не надо было, этому бедному барону, так горячо нас уверять, что он настоящий русский и по-немецки даже говорить не умеет.

Что может быть более русским, чем этот вечный кирпичный завод, это спасительное *завтра*… У кого Москва, у кого кирпичный завод. Только бы зажмуриться и не жить. Покуда, конечно, не жить… до завтра… Бедный барон! И как к нему не идет штатское. И зачем это он вечно берет одной рукой на фортепьянах такие тихие аккорды, а сам при этом такой скучный… и говорит… говорит без конца. Бедный барон! А ведь чего доброго. Он ведь рыцарь; может быть, и сформовал бы его кирпичный-то завод. Работать бы начал. Известно, как работают порядочные люди на кирпичных заводах. Тузенбах, вы обещали… Тузенбах, тяните жребий. Тузенбах – вам идти. Бедный Николай Львович. Он поцеловал бы спящую Ирину и вышел бы, подняв воротник пальто, в туманное и морозное утро из своей квартиренки на кирпичном заводе, чтобы никогда уже не видеть ни завода, ни Ирины.

Но Тузенбаха убил штабс-капитан Соленый. У этого тоже была своя Москва. Помните вы Гаврилу Ардалионовича Иволгина в «Идиоте» Достоевского? Вот и Соленый такой же. Он все хочет *казаться*. Он не может *не хотеть казаться*. И добро бы только другим. А то ведь самому себе, вот что скверно. А это ведь преопасный зритель, не отлучается сам-то, подлец, ни на шаг. Соленый не Печорин и не Лермонтов, т. е., если хотите, он и Печорин, и Лермонтов, и даже немножко Байрон, но при этом он выше их, и он реалист. А главное, он Василий Соленый, а они не Василии Соленые. Печорин-то Печорин, но ведь есть у вас, как хотите, некоторое сходство с тем мужчиной, который когда-то написал «Записки из подполья». – «Может быть. Не знаю. Не читал-с». Каким хамским языком он давеча объяснялся в любви Ирине. Она уходила, а он говорил ей в спину… Он, кажется, даже заплакал… Ну, и что же?.. И к черту! А барона я подстрелю… Великодушный? К черту великодушие! Да ведь это же гадость, Василий Васильевич!.. Поймите, что он жених, ведь подводы наняты уже… Так что же что гадость? Тем лучше. Как в подполье… Болит зуб, так ему и надо, пусть еще сильнее болит. Подставляйте-ка лоб, милый барон… Ага, это не Ирина

Сергеевна… Но, боже мой, куда же деваться от самого себя, от самого-то себя куда прикажете уйти?

Андрюша Прозоров? Гениальный человек! Но этот, господа, слишком занят. Ему, видите ли, некогда даже подписывать бумаги. Ему читать некогда. Несчастья на него просто отовсюду… вот уж поистине на бедного Макара… Деньги проиграл. Сегодня двести, вчера двести. А дом-то ведь общий… Знаю… знаю сам отлично и без вас… Конечно, сестры не сказали бы ни слова, но все же Андрей Сергеевич сознается, что поступил *неправильно*, не спросив у сестер позволения… Чего же вы еще, спрашивается, хотите?.. Что он не сделался профессором? Но это, во-первых, еще не ушло, а во-вторых, почему же лучше быть профессором, чем земским деятелем?.. Я нахожу, что это даже очень почтенно – управа. Колясочку вожу? Что ж? Разве это может меня принизить? Жена? Ну, жена, конечно… Не совершенство. Если хотите, она даже похожа иногда на какого-то шершавого зверя… Но по-своему Наташа все-таки права, – она, милые мои, прямой человек, честный человек… Вы, верно, думали, что Андрей Сергеевич скажет *среда заела*. Нет, он этого не скажет… Но что ж? Да, если хотите, то не отец, конечно, виноват, но обстоятельства… *точно виноваты*.

Чего стоило одно воспитание… А потом? Жил он жил спокойно. Отец служил, получал жалованье, он учился. Все по-хорошему! Над ним была рука, и как раз в то время, когда надо было его, Андрея, поддержать… Бац… отца не стало… Опеки не стало… Вот он и опустился, тут и женитьба эта, и одышка. Растолстел… Как хотите, а эта *так называемая независимость* иногда препоганая вещь. Теперь он тоже обрел угол. Ну, это уж конечно не отец. Наташа, – она хорошая, слов нет. Но нет, знаете, у нее этой тонкости… Ферапонт вот тоже надоедает… с бумагами… Но это еще, господа, ничего. Вы погодите… Играю себе на скрипке, вожу в колясочке Бобика, и вдруг какая-нибудь там реформа? Меня всколыхнуло… Ну-ка, что вы *тогда*, Марья Сергеевна, скажете? Или явится она, не Наташа, конечно; эта уже явилась, эта, скажем просто, была ошибка. Сознаюсь же, чего вам еще? Но та, о, та, которая поведет меня за собою. Сколько мне лет? Ну, положим, что тогда будет сорок, ну сорок пять. А Гладстон-то когда жил самой интенсивной жизнью?.. А Лев Толстой? Нет, мы еще себя покажем. Завтра, Ферапонт, завтра. Надоел, право, со своими бумагами… Не видит человек, что я занят серьезными мыслями.

Еще герой – Вершинин. Ну, на этот раз уж, кажется, именно такой человек, которого могут беззаветно полюбить все три сестры… Недаром же Маша так смело и так жарко его

поцеловала… и не наедине… Фи, она, Прозорова… тайком… А при Ольге…

Он – военный, значит, он свой. В нем ничто не оскорбляет. Он беден, но у него, несмотря на его сорок два года, ни одного седого волоса. Он чисто русский человек, т. е. великодушный, отвлеченный и чуточку бестолковый человек. Вот видите: у него сумасшедшая жена опять хватила отравы, а он как ни в чем не бывало горячится о том, что будет *через 300 лет*, будто Тузенбах тоже это знает. Вершинин мужчина, и, если надо, он убьет и умрет. Но при этом у него такой тихий голос. А еще – ведь он жил на Старой Басманной. Вокруг Вершинина ореол, – он отчасти Москва, ведь его, Вершинина, звали «влюбленным майором». Вершинин – это символ, это что-то вроде первого, уже слегка потускневшего в памяти, но такого милого, такого запрещенного в те годы романа. Вершинин скромен также. Он не надоедает вам своими несчастьями, он не хватается за голову и не дымит на весь дом от огорчения, как этот противный Василий Васильевич Соленый. Он уходит потихоньку. Жена, знаете, опять. Я уж не прощаясь. Но если он не жалуется, разве от этого он еще не жалчее? Вот у него и философия-то такая мрачная. Теперь, видите ли, счастье невозможно. Но мы должны трудиться и страдать. Это наш долг перед светлым, хотя и не нашим, будущим – зачем иллюзии? Все это для тех неизвестных, для потомков…

Тузенбах видит здесь логическую ошибку, а Маша чувствует разбитое сердце. Маша русская – пожалела и полюбила – и все стало трын-трава. Ну да, люблю… целую… Ну… Милый… Милый… Вот если бы… Положим, Федор Ильич… Ну Федор Ильич уж как-нибудь… Ольга? Москва? Могилы в Симоновом монастыре… Да… могилы, конечно, но ведь жизнь-то одна… Ищи ее потом. Эх, Маша, бедная Маша! Курить, поди, выучится. А то и сплетничать… Как, Маша? Никогда. Вы не знаете нашей Маши. У Вершинина тоже своя Москва. Только его Москва не теперь, а через триста лет. Мне, конечно, что же, я человек конченый, кровать, два стула, не все ли равно где доживать? Да и стою ли я лучшего? Но вы, вы? Единственная, несравненная. Господи, скольким он это говорил… а все же он – милый… Потому что если бы жалеть было некого, если бы Вершининых не было, так ведь русская женщина застыла бы, сердце бы у нее атрофировалось, поймите. Вы думаете, что Вершинин Дон Жуан или хотя бы Сердечкин?[119] Как вы ошибаетесь, как вы не знаете своего сердца, русского сердца. Нет, Вершинин отвлеченнейший человек. Он – это мы, это Россия. Это вся бесплодность самозабвения. И он *действительно любит труд*. Но труд-то для него не труд, а скорее какой-то *длинный, длинный* разговор, вот

как все эти, – бестолковый, бесполезно-горячий, философский по туману и благородный по своей полной неприкосновенности к жизни. Итак, в мечте-то Вершинин всегда трудится, т. е. он говорит. Я говорю в мечте, потому что, если *прикажут*, если будет не его, Вершинина, мечта, а чья-то высшая воля, он пойдет и умрет, и об Маше не вспомнит, и философию забудет…

Но войны нет теперь, и Вершинин мечтает… Вокруг походная обстановка. Бедно, знаете, но это греет. Жена бы отравилась, что ли, наконец… Нет, не надо, – ну просто куда-то и неизвестно куда исчезла. Словом, нет жены. Девочек тоже нет… Спят или в Ксениевском институте, словом, в картине им нет места… А около лампы чьи-то две белых и нежных руки набивают ему, Вершинину, папиросы, и чьи-то глаза, знакомые, серые, но бывающие и синими, глядят на него и жалеют его… Не улыбаются, а серьезно жалеют… Боже, как он устал… от разговора… то бишь труда этого самого. Но какая награда! И знаете ли, что в этой награде самое лучшее? Вы думаете руки? Вовсе нет. А то, что вместе с этой лампой, и этим остывшим самоваром, и ровно дышащей за розовым корсажем грудью приходит и в какой-то неловкой позе становится тут же ни более ни менее как Общее Счастье… Да, это оно, несомненно оно. Черт его знает, откуда и как, но оно явилось. Не Кулыгин же его, в самом деле, привел. А он тоже доволен теперь, он директор и все теперь сбрил, не только усы, но и бакены также. Уж не Ферапонт ли затащил это общее счастье с управскими бумагами? Как-то, видите ли, вышло так, что собрались неглупые, искренние люди и честные натуры, сидели, сидели, желали, желали, раскинули на бобах – и все теперь довольны, и трехсот лет ждать не надо. Поработайте-ка вы сами, потомки, а с нас довольно… и мы, уж извините, будем себе спокойно спать на кроватях с любимыми женщинами. О, сила красоты!..

То, что является драмой для Маши, то, что таким ореолом светится около нежной Ирины, – какой это фарс около лысеющей головы Вершинина! Позвольте, господа… Вы забыли еще одного москвича… Вы забыли наш последний фазис… Теперь это чуть видный серп и не светит нисколько… Но, господа, ведь этот серп был тоже когда-то полнолунием, и он гляделся в реку и серебрил реку, а на реке качалась лодка, и белая, неестественно белая в лунной полосе рука тянулась за желтой лилией.

А он глядел, любовался и молчал. И зачем он, глупый, молчал? Нет, о нет же, мы-то не будем такими. Что за ужас… Оставьте… Конечно, он и жалкий, и милый, и честный… Но ведь он пьет… Что же из того, что пьет? Это кому как Бог даст. Но посмотрите ж, однако, ведь он даже не читал Шекспира. Он знает

Добролюбова из газет… Понимаете, даже не из «Мира божия»[120], а из газет. Он не знает, что Вольтера называли фернейским отшельником и что он… что он был… атеистом, что ли? Или нет, постойте… Как это? La pucelle… La pucelle[121]…

А по-моему, господа, у Чебутыкина тоже только наша общая душа… И такая же она у него совершенно, как и у вашей благородной и нежной Ирины. Ирина-то вот сейчас клянется, что пойдет в школу, что она будет работать… а снег падать, а она работать и т. д. И так ей, бедной, пока она говорила, стало жаль, и не Тузенбаха, который убит из-за нее, убит, оттого что у нее турнюр и глаза умирающей лани, а себя жалко, потому что она… Ирина… Понимаете, Ирина, перед которой все упадают… И вдруг она скажет: дети, откройте северного оленя на 24-й странице хрестоматии. К вечеру у Ирины разболятся зубы. Ольга уложит ее и закутает в оренбургский платок. Потом Ирина наденет черное суконное платье… Я не знаю, что будет дальше, но я слышу одно: завтра, завтра… Москва… Школа… Триста лет… Бобик спит… Ну и пускай, все это прекрасно, живите, бог с вами, кто как умеет, но, право же, и «Тарабумбия… сижу на тумбе я», ну, ей-богу же, я не понимаю, чем этот резон хуже хотя бы и кирпичного завода в смысле оправдания жизни.

Бальмонт-лирик

I

Среди многообразных особенностей или, может быть, недоразвитостей, а иногда и искажений нашей духовной природы, которыми мы обязаны русской истории, меня всегда занимала одна – узость нашего взгляда на слово. Нас и до сих пор еще несколько смущает оригинальность и тем более смелость русского слова, даже в тех случаях, когда мы чувствуем за ней несомненную красоту. Мы слишком привыкли смотреть на слово сверху вниз, как на нечто бесцветно-служилое, точно бы это была какая-нибудь стенография или эсперанто, а не эстетически ценное явление из области древнейшего и тончайшего из искусств, где живут мировые типы со всей красотой их эмоционального и живописного выражения.

Наследье аскетов, взгляд на телесную оболочку лишь с точки зрения ее греховного соблазна и бренности, аналогически переносится нами и на слово – исконного слугу мысли.

Слово остается для нас явлением низшего порядка, которое живет исключительно отраженным светом; ему дозволяется, положим, побрякивать в стишках, но этим и должна исчерпываться его музыкальная потенция. Если в стихах дозволительны и даже желательны украшения, то все же, помня свой литературный ранг, они должны оставлять идею легко переводимою на обыденный, служилый волапюк, который почему-то считается привилегированным выразителем мира, не корреспондирующего с внешним непосредственно.

И главное при этом – ранжир и нивелировка. Для науки все богатство, вся гибкость нашего духовного мира; здравый смысл может уверять, что земля неподвижна – наука ему не поверит; для слова же, т. е. поэзии, за глаза довольно и *здравого смысла* – здесь он верховный судья, и решения его никакому обжалованью не подлежат. Поэтическое слово не смеет быть той капризной струей крови, которая греет и розовит мою руку: оно должно быть той рукавицей, которая напяливается на все ручные кисти, не подходя ни к одной. Вы чувствуете, что горячая струя, питая руку, напишет тонкую поэму, нет – надевайте непременно рукавицу, потому что в ней можно писать только аршинными буквами, которые будут видны всем, пусть в них и не будет видно вашего почерка, т. е. вашего *я*.

Если хотите, то невозбранно и сознательно-сильной красоты

у нас могло достигнуть одно церковнославянское слово, может быть, потому, что его выразительность и сила были нам так или иначе нужны, и их погладила даже львиная лапа Петра. Слово гражданское сразу попало в отделку голландским шкиперам и стало уделом школы и канцелярии, которые и наложили на него печать безответной служилости.

В дальнейшей истории, благодаря официально-городскому характеру нашей словесности и железной централизации, книжная речь мало-помалу лишалась животворного влияния местных элементов и вообще слов чисто народных, как подлых. Еще Белинскому ничего не говорила народная поэзия, да и с тех-то пор едва ли голос ее стал громче.

Не находя поддержки в искусстве устной речи, в котором государство не нуждалось, наше слово эмансипировалось лишь весьма недостаточно; при этом оно обязано своим развитием не столько культурной работе, как отдельным вспышкам гения. Не забудьте еще, что за плечами у нас не было Рима и стильной латинской культурности, в Византию же мы и сами захлопнули дверь, порвав со славянщиной.

Вторая половина XIX в. останется в литературе эпохой безраздельного господства журнализма. В журнальную работу уходило все, что только было в литературе живого и талантливого. Кто знает, увидали ли бы мы даже «Бесов», если бы не своевременные катковские[122] авансы Достоевскому. История оценит в свое время трудную и важную роль русского журналиста. Русский гений наделен такой редкой силой, скажу даже – властью, приспособляемости, что в нашей литературе были крупные писатели, которых как-то нельзя даже представить себе вне журнала. Достаточно назвать имена Глеба Успенского и Салтыкова. Выработался мало-помалу особый тип художественных произведений вроде салтыковского «За рубежом», едва ли не вполне чуждый Западу. Не говорить же о Лабуле[123] или последней формации Барреса[124].

Я бы назвал характер произведений Салтыкова *байронизмом* журналистики. Салтыкову же мы обязаны и едва ли не апогеем развития нашего служилого слова.

Эзоповская, рабья речь едва ли когда-нибудь будет еще звучать таким злобным трагизмом.

Придется ли говорить о судьбе русских стихов с 40-х годов и до конца века? Я не буду уже поминать всех этих Крешевых[125], Грековых[126] и скольких еще, которые отцветали, не успевши расцвесть, но такие поэты, как Случевский[127] и Кусков[128], начавши писать в юности, должны были, в силу внешних обстоятельств, замолкать на десятки лет до преклонного

возраста. А рядом процветали стихи Шеллера[129] и Омулевского[130] и все эти забытые теперь с сербского, из Петефи[131], из Ларры[132] – мимоходом, никогда не писавшего стихов.

Вы помните, конечно, что Писарев *одобрял* поэзию Майкова. Но каково было это *одобрение*? Базаров видел в довольно смело выраженном эпикуреизме тогда еще молодого Майкова законное заявление о требованиях организма. Хороша, подумаешь, поэзия!

Говорить ли о судьбе Алексея Толстого, которого начинают понимать лишь через 30 лет после его смерти, о только что собранной сокровищнице Фета, о Тютчеве, которого знают только по хрестоматии Галахова[133]; о поэзии Полонского[134], этой растрепанно-яркой комете нашей литературы?

Если бы кто-нибудь сделал для нее хоть то, что покойный поэт сделал для Бенедиктова[135].

Да что я говорю о судьбе наших di minores[136], когда исследование столетнего Пушкина после всех памятников, обедов и речей начато только вчера академиком Коршем[137], и если хоть несколько известно в литературе, то лишь благодаря своему анекдотическому поводу[138]. Эстетизм силою обстоятельств сроднился в нашем сознании с нераскаянным барством, и только история разберет когда-нибудь на досуге летопись его многострадальности. Развитию нашего устного слова очень мало помогала до сих пор и школа благодаря тому, что толстовские училища безусловно ограничили устное преподавание наше в пользу учебника, и все мы в лучшую пору нашей восприимчивости должны были посвящать часы самой свежей работы учебникам, т. е. книгам нелитературным по самому существу. Мудрено ли, но у нас нет до сих пор литературного стиля, хотя были и есть превосходные писатели, и ораторы, и даже стилисты, главным образом, кажется, по канцеляриям.

Но я говорю *здесь о стиле лишь в широком* смысле этого слова, т. е. о повышенном чувстве речи и признании законности ее эстетических критериев, как об элементе общественного сознания. Флобер и какой-нибудь Jehan Rictus[139] могут смотреть на силу французского языка и его красоту с совершенно различных точек зрения; для Реми де Гурмона[140]в вопросе о стиле определителем является природа, φύσις, тогда как для Альбала[141]этот критерий есть только θεσις[142], но при всей полярности взглядов, направлений и вкусов в области речи для французского литератора вопросы стиля никогда не будут так безразличны, как для нашего. Виктор Гюго в разгаре романтизма провозгласил равенство всех слов французского языка, и этому прошло уже более полувека; а три года тому назад в симфоническом собрании при мне ошикали комментатора Сен-

Санса за слово cathédralesque[143], несмотря на то что это слово было понятно каждому слушателю. У французов есть стиль, и они ценят стильность; у нас есть отдельные манеры писать, к которым мы относимся терпимо, если они не очень отступают от привычной, но для стильности речи русскому сознанью недостает еще многого. Нет у нас образцов речи, нет и ее литературных схем, в виде ли речи академической, речи кафедры или речи сцены. Литературная русская речь как бы висит в воздухе между журнальным волапюком и говореньем, т. е. зыбкой беспредельностью великорусских наречий и поднаречий. Мало помогает выработке русской речи и наша школьная теория поэзии, в которой все еще царят Лессинг и Шиллер, да еще со всеми ошибками изготовителей учебной литературы. Но я не вижу ближайшей связи и между историко-генетическим методом в исследовании словесных произведений и выработкой стиля, т. е. повышением нашего чувства речи. Я уже не говорю о том, что для русских лингвистов наша литературная речь есть явление гибридное и едва ли потому особенно поучительное. Крайняя небрежность и принципиальная бесцветность журнальной речи делают для исследователя нашего литературного языка особенно интересными попытки русских стихотворцев последних дней. Так или иначе, эти попытки заставили русского читателя думать о языке как об искусстве, – следовательно, они повышают наше чувство речи. Я лично успел более или менее разобраться лишь в творчестве одного из новых поэтов – К. Д. Бальмонта. Бальмонт переводил и писал очень много стихов, но наиболее определительными для его поэзии являются, по-моему, сборники: «Горящие здания», «Будем как солнце» и «Только любовь», о них-то главным образом и пойдет речь ниже.

II

Из двух разновидностей нашего художественного слова прозаическая развивается в условиях несравненно более благоприятных, чем те, которые выпали на долю стихотворной. Наша журнальная критика гораздо скорее простит беллетристу Андрееву все его Туманы, Стены и Бездны, чем поэтам Бальмонту и Брюсову воспетые ими игры. Что-то торжественно слащавое и жеманное точно прилипло к русскому стиху. Да и не хотим мы глядеть на поэзию серьезно, т. е. как на искусство. На словах поэзия будет для нас, пожалуй, и служение, и подвиг, и огонь, и алтарь, и какая там еще не потревожена эмблема, а на деле мы все еще ценим в ней сладкий лимонад, не лишенный, впрочем, и

полезности, которая даже строгим и огорченным русским читателем очень ценится. Разве можно думать над стихами? Что же тогда останется для алгебры? И вот потревоженный ум, видя, что к новой поэзии не подходят готовые формулы, милые для него в самой своей опошлелости, спешит окарикатурить, если не алиенировать[144], все, что не поддается переводу на его служилую речь. Пусть даже радужный туман стихотворения пленил его – в лучшем случае пожатие плечами и «да! красивая форма». Ох, уж эта «поэтическая форма», и какой педант выдумал это выражение?

Но еще хуже обстоят дела поэзии, если стихотворение покажется читателю неморальным, точно *мораль* то же, что *добродетель*, и точно блюдение оной на словах, хотя бы в самых героических размерах, имеет что-нибудь общее с подвигом и даже доброй улыбкой. Поэтическое искусство, как и все другие, определяется прежде всего тем, что одаренный человек стремится испытывать редкое и высокое наслаждение творчеством. Само по себе творчество – аморально, и наслаждаться им ли или чем другим отнюдь не значит жертвовать и ограничивать самого себя ради ближних, сколько бы блага потом они ни вынесли из нашего наслаждения.

Я остановлюсь на одном, по-моему, характерном примере нашего упорного нежелания понимать новое поэтическое слово.

В сборнике стихов К. Д. Бальмонта «Будем как солнце»[145] в отделе «Змеиный глаз» (II т. полн. собр., с. 224) напечатана следующая пьеса:

Я – изысканность русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты – предтечи,
Я впервые открыл в этой речи уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны.

Я – внезапный излом,
Я – играющий гром,
Я – прозрачный ручей,
Я – для всех и ничей.

Переплеск многопенный, разорванно-слитный,
Самоцветные камни земли самобытной,
Переклички лесные зеленого мая —
Все пойму, все возьму, у других отнимая.

Вечно юный, как сон,
Сильный тем, что влюблен

И в себя и в других,
Я – изысканный стих.

Мне, кажется, не приходилось ни слышать, ни читать, чтобы эта пьеса кому-нибудь понравилась, – я не говорю, конечно, о представителях новой школы. Глумление, намеки на манию величия, торжествующие улыбки по поводу *уклонов, перепевности* и грома, рифмующего с каким-то изломом, – все это en premier lieu[146].

Между тем стихотворение ясно до прозрачности и может показаться бредом величия разве тем людям, которые не хотят видеть этой формы помешательства за банальностью романтических формул.

Прежде всего объясним *уклоны* и *перепевность*. Уклон – превосходная метафора. Это значит мягкий, облегченный спуск – переход с одного плана в другой.

Перепевные, гневные, нежные звоны.

Уклон будет нарушен, если вы переставите второе и третье слово строки.

Перепев – recantatio, чтобы не ходить за примерами далеко.

Переплеск, перепевные звоны, *переклички*…
Все *пойму*, все *возьму*, у других *отнимая*…
*Само*цветные камни земли *само*бытной…

Внезапный излом, т. е. молния, вполне на месте перед *играющим громом.* (Заметьте символику *з* и *р* – *зм*еистости и *рас*ката.)

Но все это детали. Читатель, который еще в школе затвердил «Exegi monument»[147][148], готов бы был простить поэту его гордое желание прославиться: все мы люди, все мы человеки, и кто не ловил себя на мимолетной мечте… Но тут что-то совсем другое. Господин Бальмонт ничего не требует и все забирает… По какому же праву? Но, позвольте, может быть, *я* – это вовсе не сам К. Д. Бальмонт под маской стиха. Как не он? Да разве уклоны и перепевы не выписаны целиком в прозе предисловия к «Горящим зданиям»?[149] А это уж, как хотите, улика. Разве что, может быть, надо разуметь здесь Бальмонта не единолично, а как Пифагора, с его коллегием[150]. Как бы то ни было, читатель смущен. А тут еще «все другие поэты предтечи». Что за дерзость, подумаешь!..

Пушкин, Лермонтов?.. Но всего хуже эта невыносимая для нашего смиренства открытая самовлюбленность.

Сильный тем, что влюблен
И в себя, и в других…

Зачем в себя?

Для людей, которые видят в поэзии не пассивное самоуслаждение качанья на качелях, а своеобразную форму красоты, которую надо взять ею же возбужденным и настроенным вниманием, *я* господина Бальмонта не личное и не собирательное, а прежде всего наше *я*, только сознанное и выраженное Бальмонтом.

Мне решительно все равно, первый ли Бальмонт открыл перепевы и уклоны; для меня интересны в пьесе интуиция и откровение моей же души в творческом моменте, которым мы все обязаны прозорливости и нежной музыкальности лирического *я* Бальмонта. Важно прежде всего то, что поэт слил здесь свое существо со стихом и что это вовсе не квинтилиановское[151] украшение – а самое существо новой поэзии. *Стих не есть созданье поэта*, он даже, если хотите, не принадлежит поэту. Стих неотделим от лирического *я*, это его связь с миром, его место в природе; может быть, его оправдание. *Я* поэта проявило себя при этом лишь тем, что сделало стих *изысканно– красивым*. Медленность же изысканной речи уже не вполне ей принадлежит, так как это ритм наших рек и майских закатов в степи. Впрочем, изысканность в *я* поэта тоже ограничена национальным элементом, и, может быть, даже в большей мере, чем бы этого хотелось поэту: она переносит нас в златоверхие палаты былинного Владимира, к тем заезжим молодцам, каждое движение которых ведется по-писаному и по-ученому, к щепетливому Чуриле, к затейливым наигрышам скоморохов и к белизне лица Запавы, которую не смеет обвеять и ветер. А разве не тот же призыв к изысканности в пушкинском лозунге «Прекрасное должно быть величаво» или лермонтовском фонтане и его медленных шагах по лунно-блестящему и кремнистому пути? Разве все это не та же *изысканность*, только еще не названная? Зачем Бальмонт ее называл?.. Ну хорошо – пускай изысканность, но зачем же вычура? «Переплеск многопенный, разорванно-слитный». Не проще ли: *море – горе*, *волны – челны?* Катись, как с горы. Да, поэт не называет *моря*, он не навязывает нам моря во всей громоздкости понтийского впечатления. Но зато в этих четырех словах символически звучит таинственная связь между игрою волн и нашим *я*. *Многопенность* – это *налет жизни*

на тайне души, *переплеск – беспокойная музыка творчества*; а *разорванная слитность* – наша невозможность отделить свое *я* от природы и рядом с этим его непрестанное стремление к самобытности.

Далее. Стих поэта может быть для вас *неясен*, так как поэт не обязан справляться со степенью вашего эстетического развития. Но стих должен быть *прозрачен*, раз он *текуч, как ручей.*

Он – ничей, потому что он никому и ничему не служит, потому что исконно, по самой воздушности своей природы, стих свободен и потому еще, что он есть никому не принадлежащая и всеми созидаемая мысль, но он ни от кого не прячется – он для всех, кто захочет его читать, петь, учить, бранить или высмеивать – все равно. Стих это – *новое яркое слово*, падающее в море вечно творимых.

Новый стих силен своей влюбленностью и в себя и в других, причем самовлюбленность является здесь как бы на смену классической *гордости* поэтов своими заслугами.

Что может быть искреннее признания в самовлюбленности и законнее самого чувства, без которого не могла бы даже возникнуть лирическая поэзия, я уже не говорю о ее романтической стадии, на которой мы все воспитались. Но зачем, видите ли, Бальмонт, не называя *моря*, как все добрые люди, наоборот, называет то, что принято у нас замалчивать. Хотя, конечно, Виктор Гюго…

Но стих влюблен и в других, т. е. он хочет слиться со всем, что с ним *однопродно*, что текуче, светло и звонко. Он все поймет и готов даже все отнять у других. Вечно юный, как сон, он во всех переливах, переплесках и перепевах хранит только свою неподчиняемость и изысканность.

Это последнее значит, что стих не только ничего нам не навязывает, но и ничего не дает, потому что красоту его, как клад, надо открыть, отыскать. Прежде, у *тех*, у *предтечей нашего стиха и нашего я*, природа была объектом, любимым существом, может быть, иногда даже идолом. Они воспевали ее, они искали у нее сочувствия и в ней отражения своего *я*.

Тиха украинская ночь…
Выхожу один я на дорогу…

Наш стих, хотя он, может быть, и не открывает новой поэтической эры, но идет уже от бесповоротно-*сознанного* стремления *символически стать самой природою*, отображая и плавные уклоны лебединых белоснежностей, и все эти переплески ее жизней и желаний, и самобытность камней, и все, что вечно

обновляется, не переставая быть сном; наконец, все, что сильно своей влюбленностью: не любовью, с ее жертвами, тоской, упреками и отчаяньем, а именно веселой и безоглядной влюбленностью в себя и во всех; и при этом поэт не навязывает природе своего *я*, он не думает, что красоты природы должны группироваться вокруг этого *я*, а, напротив, скрывает и как бы растворяет это *я* во всех впечатлениях бытия.

Пьеса Бальмонта волшебно слила все пленившие стих подвижности и блески, и поэт сумел сделать это без *единого разобщающего сравнения*.

Наконец о размере. Изящно-медлительный анапест, не стирая, все же несколько ослабляет резкость слова *я*, поэт изысканно помещает его в тезис стопы. К тому же анапесты Бальмонта совершенно лишены в пьесе сурового характера трагических пародов, которые смягчались у греков танцем, – и среди пестрого и гомонящего царства переплесков, раскатов, перекличек и самоцветных каменьев стих, как душа поэта, храня свой ритм, движется мерно и медленно меж граней, которые он сам же себе изысканно начертал, по четырем аллеям своего прямоугольного сада, двум длинным и двум коротким.

III

Содержание нашего *я* не только зыбко, но и неопределимо, и это делает людей, пристально его анализирующих, особенно если анализ их интуитивен, – так сказать, *фатальными мистиками*. Однако в истории художественной литературы, где это *я* всего полнее выясняется, можно, мне кажется, проследить и некоторую правильность в постепенном обогащении его содержания по мере того, как увеличиваются наши познания о душевной жизни человека и как сами мы становимся требовательнее к себе и смелей и правдивей в своем определении. Есть, конечно, и общие культурные и социальные причины, которые определяют разность в содержании нашего *я* в различные моменты его самосознания. Так возврат религиозных запросов в опустелую человеческую душу вызвал в нашем *я* тоску и тот особый мистический испуг, *то чувство смерти*, которое так превосходно изображается в произведениях графа Льва Толстого, особенно начиная со второй половины романа «Анна Каренина». У Роденбаха[152] мы можем проследить, как оригинально это чувство окрашивает и любовную эмоцию.

Художественное бесстрашие Достоевского в неведомой до него *поэзии совести* развернуло перед нами тот свиток, который

когда-то только мерещился Пушкину в бессонные ночи. Призрак больной совести проходит через все творенья Достоевского от «Записок из подполья» до самоубийства Смердякова и сумасшествия Ивана Карамазова. – Наследственность, атавизм, вырождение, влияние бессознательного, психология толпы, la bête humaine[153], боваризм – все эти научные и художественные обогащения нашего самосознания сделали современное *я*, может быть, более робким и пассивным, но зато и более чутким и более глубоким; сознание безысходного одиночества и мистический страх перед собою – вот главные тоны нашего *я*. За последнее время его созерцательную пассивность стремится всколыхнуть ницшеанство, причем, конечно, следует совершенно отделять это сложное культурное явление, которое лучше всего привилось на нашей и отчасти на французской почве от творений базельского философа, которым ницшеанство нередко даже противоречит. В ницшеанство французские романистки вносят совершенно чуждый Ницше элемент женской психологии (Ces deux romans L'inconstante (m-me de Noailles) et La nouvelle Espérance (m-me d'Houville) ont une qualité commune et nouvelle-une sincérité un peu révélatrice de la psychologie féminine)[154], а русские беллетристы – обоготворение сильного человека и протест против жалости и труда, как одной из форм рабства.

Роман и новелла, этюд и драма, особенно же этюд и драма, как формы наиболее вибрирующие, давно уже пробуют открывать нам разные стороны нашего обогащенного *я*. Казалось бы, что лирическая поэзия, как самая чуткая и богатая оттенками между формами художественного творчества, должна бы была и подавно отражать это *я* во всей полноте его волнения. Но это-то нас и смущает.

Мы никак не хотим допустить, что старые художественные приемы, которые годились для Манфреда и трагического Наполеона, вся эта тяжелая романтическая арматура мало пригодна для метерлинковского *я*: там была сильная воля, гордая замкнутость натуры, там было противопоставление себя целому миру, была условная определенность эмоций, была и не всегда интересная поэтически гармония между элементарной человеческой душой и природой, сделанной из одного куска. Здесь, напротив, мелькает *я*, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем, *я* – замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования; *я* в кошмаре возвратов, под грузом наследственности, *я* – среди природы, где, немо и незримо упрекая его, живут такие же *я*, *я* среди природы, мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его

существованием. Для передачи этого *я* нужен более беглый язык намеков, недосказов, символов: тут нельзя ни понять всего, о чем догадываешься, ни объяснить всего, что прозреваешь или что болезненно в себе ощущаешь, но для чего в языке не найдешь и слова. Здесь нужна музыкальная потенция слова, нужна музыка уже не в качестве метронома, а для возбуждения в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний, интенсивностью проснувшейся тоски, нежданностью упреков восполнить недосказанность пьесы и дать ей хотя и более узко-интимное и субъективное, но и более действенное значение. Музыка символов поднимает чуткость читателя: она делает его как бы вторым, отраженным поэтом. Но она будет казаться только бессмыслицей, если, читая нового поэта, мы захотим сохранить во что бы то ни стало привычное нам пассивное состояние, ждущее готовых наслаждений. Но мне кажется, что новая символическая поэзия имеет для нас и не одно прямое, непосредственное, а еще и ретроспективное значение.

Развивая нас эстетически, она делает для нас интереснее и поэзию наших корифеев; мы научаемся видеть в старой поэзии новые узоры и черпать из нее более глубокие откровения.

Новая поэзия прежде всего учит нас ценить слово, а затем *учит синтезировать* поэтические впечатления, отыскивать *я* поэта, т. е. наше, только просветленное *я* в самых сложных сочетаниях, она вносит лирику в драму и помогает нам усваивать в каждом произведении основной настрой души поэта. Это интуитивно восстановляемое нами *я* будет не столько внешним, так сказать, биографическим *я* писателя, сколько его истинным неразложимым *я*, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии.

Небольшой пример. Пушкинская «Русалка» (1832) представляет собою один из романтических возвратов поэта, уже женатого и который года за четыре перед этим уверял нас, что

> Мой идеал теперь – хозяйка,
> Мои желания – покой,
> Да щей горшок, да сам большой.

Мы, современные читатели, ищем пушкинского *я* во всех перегибах и складках драматической ткани его «Русалки».

Мы любуемся цветистым переплеском его души, встревоженной неотразимостью возвратного налета, как она в ответ, точно беклиновские[155] волны, то вырисуется тоскующим профилем княгини в серебристой повязке, то осветит свои трагические бездны безумием нищего и косматого старика, то

захолодеет и заблещет в раз навсегда оскорбленной русалке, и при этом перед нами проходят вовсе не страдающие люди, развертывается совсем не драма, а лишь объективируются моменты цельного, единого, разорванно-слитного *я*, которое вдруг осветилось зарницей воспоминания и кошмарные признания которого теперь с аналитически бледной речи лексикона мы, вторичным синтезом наслаждаясь, переводим на мистический язык души.

IV

Лирическое *я* Бальмонта, поскольку я сумел в нем разобраться, кажется мне очень интересным. Я начну его анализ с того момента, который поразил меня ранее других. Бальмонт хочет быть и дерзким и смелым, ненавидеть, любоваться преступлением, совместить в себе палача с жертвой и сирену с призрачным черным монахом, он делает кровавыми даже свои детские воспоминания, а между тем нежность и женственность – вот основные и, так сказать, определительные свойства его поэзии, его *я*, и именно в них, а не в чем другом надо искать объяснения как воздушности его поэтических прикосновений к вещам, так и свободы и перепевности его лирической речи, да, пожалуй, и капризной изменчивости его настроений. Среди всех черных откровений бодлеризма, среди холодных змеистостей и одуряющих ароматов внимательный взор легко откроет в поэзии Бальмонта чисто женскую стыдливость души, которая не понимает всей безотрадности смотрящего на нее цинизма, хотя пытливому воображению и горячей голове кажется, что они уже давно и безвозвратно осквернены холодной скользкостью порока.

Нежнее всего

Твой смех прозвучал серебристый,
Нежней, чем серебряный звон, —
Нежнее, чем ландыш душистый,
Когда он в другого влюблен.

Нежней, чем признанье во взгляде,
Где счастье желанья зажглось, —
Нежнее, чем светлые пряди
Внезапно упавших волос.

Нежнее, чем блеск водоема,
Где слитное пение струй, —
Чем песня, что с детства знакома,
Чем первый любви поцелуй.

Нежнее всего, что желанно
Огнем волшебства своего, —
Нежнее, чем польская панна,
И значит – нежнее всего.

(II, 35)

Я напомню в том же жанре «Закатные цветы», «Придорожные травы», «Безглагольность», «Черемухой душистой», да и сколько их есть еще, пьес, которые всего, кажется, свободнее выходили из сердца поэта.

Психология женщины очень часто останавливает на себе внимание нашего лирика, и мне кажется, что он лучше воспроизводит душевный мир женщины, чем мужчины. Все эти носители кинжалов sin miedo[156], влюбленные испанцы и крестоносцы и дьяволы кажутся нам преломленными в призме женских глаз, а женские пьесы, может быть, лучшие из бальмонтовских, особенно его две «колдуньи».

Как медленно, как тягостно, как скучно
Проходит жизнь, являя тот же лик.
Широкая река течет беззвучно,
А в сердце дышит бьющийся родник.

И нового он хочет каждый миг,
И старое он видит неотлучно.
Субботний день, как все прошел, поник,
И полночь бьет, и полночь однозвучна.

Так что же, завтра – снова как вчера?
Нет, есть восторг минуты исступленной.
Меня зовут. Я слышу. Так. Пора.

Пусть завтра встречу смерть в чаду костра, —
За сладость счастья сладко быть сожженной.
Меж демонов я буду до утра![157]

(II, 267)

А вот конец «Колдуньи влюбленной»[158]:

О, да, я колдунья влюбленная,
Смеюсь, по обрыву скользя.
Я ночью безумна, я днем полусонная,
Другой я не буду – не буду – нельзя.

(II, 287)

Его пьеса «Слияние» опять-таки женская по своей психологии. А вот и самопризнание поэта:

Ты мне говоришь, что как женщина я,
Что я рассуждать не умею,
Что я ускользаю, что я – как змея, —
Ну что же, я спорить не смею.

Люблю по-мужски я всем телом мужским,
Но женское – сердцу желанно,
И вот отчего, рассуждая с другим,
Я так выражаюсь туманно.

Я женщин, как высшую тайну, люблю,
А женщины любят скрываться, —
И вот почему я не мог, не терплю
В заветных глубинах признаться.

Но весь я прекрасен, дышу и дрожу,
Мне жаль, что тебя я печалю.
Приблизься: тебе я всю правду скажу,
А может быть, только ужалю[159].

(II, 240)

Пресловутый эротизм поэзии Бальмонта – я, признаться, его никак не мог найти. По-моему, мы скорее принимаем за эротизм капризное желание поэта найти вкус в вине, которое, в сущности, ему не нравится.

Во всяком случае, лирик Бальмонт не страстен, так как он не знает мук ревности и решительно чужд исключительности стремления. Я думаю, что он органически не мог бы создать пушкинского «Заклинания». Для этого он слишком эстетичен.

Хочу быть дерзким. Хочу быть смелым[160].

Но неужто же эти невинные ракеты еще кого-нибудь мистифируют?

Да, именно хочу быть дерзким и смелым, потому что не могу быть ни тем, ни другим.

Любовь Бальмонта гораздо эстетичнее, тоньше, главное, таинственнее всех этих

Уйдите боги, уйдите люди[161].

Любовь Бальмонта – это его «Белладонна».

Счастье души утомленной —
Только в одном:
Быть как цветок полусонный
В блеске и шуме дневном,
Внутренним светом светиться,
Все позабыть и забыться,
Тихо, но жадно упиться
Тающим сном.
Счастье ночной белладонны —
Лаской убить.
Взоры ее полусонны,
Любо ей день позабыть,
Светом луны расцвечаться,
Сердцем с луною встречаться,
Тихо под ветром качаться,
В смерти любить.
Друг мой, мы оба устали;
Радость моя!
Радости нет без печали.
Между цветами – змея;
Кто же с душой утомленной
Вспыхнет мечтой полусонной.
Кто расцветет белладонной —
Ты или я?[162]

Но я боюсь, что буду или неправильно понят, или действительно из области анализа лирического *я* незаметно соскользну в сферу рассуждений о темпераментах. Не все ли нам, в сущности, равно, активно ли страстный у поэта темперамент

или пассивно и мечтательно страстный. Нам важна только *форма* его лирического обнаружения. Все, конечно, помнят классическую по бесстрастию пьесу Пушкина 1832 г. о двух женщинах и тютчевский «Темный огнь желанья», который, вспыхнув так неожиданно, ошеломляет нас своей неприкрытостью.

Совершенно иначе касается желаний Бальмонт. Они для него не реальные желания, а только *оптативная*[163] *форма красоты.*

У ног твоих я понял в первый раз,
Что *красота* объятий и лобзаний
Не в ласках губ, не в поцелуе глаз,
А в страсти незабвенных трепетаний, —

Когда глаза – в далекие глаза —
Глядят, как смотрит коршун опьяненный, —
Когда в душе нависшая гроза
Излилась в буре странно-измененной, —

Когда в душе, как перепевный стих,
Услышанный от властного поэта,
Дрожит любовь ко мгле – у ног твоих,
Ко мгле и тьме, нежней чем ласки света[164].

(II, 294)

Я заметил в поэзии Бальмонта желание – хотя и вне атмосферы упреков и ревнивой тоски – одного женского образа:

У нее *глаза морского цвета*
У нее *неверная душа*[165]

или:

Ты вся – безмолвие несчастия
Случайный свет во мгле земной,
Неизъясненность сладострастия,
Еще не познанного мной.

Своей усмешкой вечно-кроткою,
Лицом, всегда склоненным ниц,
Своей неровною походкою
Крылатых, но не ходких птиц

Ты будишь чувства тайно спящие, —
И знаю, не затмит слеза
Твои куда-то прочь глядящие,
Твои неверные глаза.

(II, 84. «Я буду ждать»)

Тот же Бальмонт не раз говорил, что он любит измену, и звал нас жить «для измены».

Мне бы хотелось думать, что образ женщины с неверной душой является только символом этой милой сердцу поэта измены, т. е. символом зыбкой, ускользающей от определения жизни, в которую, и одну ее, влюблен изысканный стих.

Было бы праздным и даже оскорбительным для изучаемого лирика трудом – стараться ограничить его свободно-чувствующее и точно отражающее *я* каким-нибудь определенным миросозерцанием. В поэзии Бальмонта есть все, что хотите: и русское предание, и Бодлер, и китайское богословие, и фламандский пейзаж в роденбаховском освещении, и Рибейра[166], и Упанишады[167], и Агура-мазда[168], и шотландская сага, и народная психология, и Ницше, и ницшеанство. И при этом поэт всегда целостно живет в том, что` он пишет, во что в настоящую минуту влюблен его стих, ничему одинаково не верный. Поэзия Бальмонта искрення и серьезна, и тем самым в ней должно быть отрицание не только всякой философической надуманности, но и вообще всякой доктрины, которая в поэзии может быть только педантизмом. Играя в термины, мы не раз за последние годы заставляли поэтов делаться философами. При этом речь шла вовсе не о Леопарди[169] или Аккерман[170], не о Гюйо[171] или Вл. Соловьеве[172], а философическим находили, например, Фета и едва ли даже не Полонского. Я все ждал, что после философичности Полонского кто-нибудь заговорит о методе Бенедиктова… Как бы то ни было, самый внимательный анализ не дал мне возможности открыть в изучаемой мною поэзии определенного философского миропонимания по той, вероятно, причине, что в лирике действуют другие определители и ею управляют иные цели, к философии не применимые. Самый же *эстетизм* едва ли может назваться миропониманием, по крайней мере философским. Другие мало интересны.

Я Бальмонта живет, кроме силы своей эстетической влюбленности, двумя *абсурдами* – абсурдом цельности и абсурдом оправдания.

Мне чужды ваши рассуждения:

«Христос», «Антихрист», «Дьявол», «Бог».
Я – нежный иней охлаждения,
Я – ветерка чуть слышный вздох.

Мне чужды ваши восклицания:
«Полюбим тьму», «Возлюбим грех».
Я причиняю всем терзания,
Но светел мой свободный смех.

Вы так жестоки – помышлением,
Вы так свирепы – на словах.
Я должен быть стихийным гением.
Я весь в себе – восторг и страх.

Вы разделяете, сливаете,
Не доходя до бытия.
Но никогда вы не узнаете,
Как безраздельно целен я[173].

В этих стихах Бальмонта, как и в некоторых других, наблюдается полемизм, который уже сам по себе разлагает цельность восприятий. Если *я* спорю, значит, *я* сомневаюсь и хочу уверить прежде всего самого себя в том, что́ утверждаю. Но цельность наполняет желания поэта вовсе не в силу того, чтобы она была достижима или хотя бы возможна, а, наоборот, именно потому, что ее иллюзия безвозвратно потеряна и потому, что душа поэта, его *я* кажутся теперь несравненно менее согласованными с его сознанием и подчиненными его воле, менее, так сказать, ему принадлежащими, чем было *я* у поэтов-романтиков. Я чувствую себя ответственным за целый мир, который бессознательно во мне живет и который может в данную минуту заявить о своем существовании самым безумным, может быть, даже гнусным желаньем, причем это желанье будет не менее назойливо мое, чем любое из воспитанных мною и признанных окружающими культурных намерений. Поэзия, в силу абсурда цельности, стремится объединить или, по крайней мере, хоть проявить иллюзорно *единым* и цельным душевный мир, который лежит где-то глубже нашей культурной прикрытости и сознанных нами нравственных разграничений и противоречий.

Я измеряется для нового поэта не завершившим это *я* идеалом или миропониманием, а болезненной безусловностью мимолетного ощущения. Оно является в поэзии тем на миг освещенным провалом, над которым жизнь старательно возвела

свою культурную клетушку, – а *цельность* лишь желанием продлить этот беглый, объединяющий душу свет. Вот экстатическое изображение идеального момента цельности:

Факелы, тлея, чадят.
Утомлен наглядевшийся взгляд.
Дым из кадильниц излит,
Наслажденье, усталое, спит.

О, наконец, наконец,
Затуманен блестящий дворец!
Мысль, отчего ж ты не спишь, —
Вкруг тебя безнадежная тишь!

Жить, умирать, и любить,
Беспредельную цельность дробить, —
Все это было давно
И, скользнув, опустилось на дно.

Там, в полумгле, в тишине,
Где-то там, на таинственном дне,
Новые краски царят,
Драгоценные камни горят.

Ниже, все ниже, все вниз
Замолчавшей душой устремись!
В смерти нам радость дана, —
Красота, тишина, глубина![174]

Перед абсурдом *цельности* в создании поэта стоит и его живое отрицание, реальность *совместительства*, бессознательности жизней, кем-то помещенных бок о бок в одном призрачно-цельном *я*, ужас видеть, без возможности удержать слепого за полшага от провала или, как змея подползает к спящему ребенку.

Когда я к другому в упор подхожу,
Я знаю: нам общее нечто дано.
И я напряженно и зорко гляжу —
Туда, на глубокое дно.

И вижу я много задавленных слов,
Убийств, совершенных в зловещей тиши,
Обрывов, провалов, огня, облаков,

Безумства несытой души.

Я вижу, я помню, я тайно дрожу,
Я знаю, откуда приходит гроза.
И если другому в глаза я гляжу,
Он вдруг закрывает глаза[175].

В нашем *я*, глубже сознательной жизни и позади столь неточно формулированных нашим языком эмоций и хотений, есть темный мир бессознательного, мир провалов и бездн. Может быть, первый в прошлом веке указал на него в поэзии великий визионер Эдгар По. За ним или по тому же пути шли страшные своей глубиной, но еще более страшные своим серым обыденным обличьем прови`дения Достоевского. Еще шаг – и Ибсен вселит в мучительное созерцание черных провалов дарвинистическую фатальность своих «Призраков» – ужас болезнетворного наследия. Вот стихотворение Бальмонта, где лирическое самообожание поэта выступает на страшном фоне юмора совместительства:

О да, я Избранный, я Мудрый, Посвященный,
Сын Солнца, я – поэт, сын Разума, я – царь.
Но предки за спиной, и дух мой искаженный —
Татуированный своим отцом дикарь.

Узоры пестрые прорезаны глубоко.
Хочу их смыть: нельзя. Ум шепчет: перестань.
И с диким бешенством, я в омуты порока
Бросаюсь радостно, как хищный зверь на лань.

Но рынку дань отдав, его божбе и давкам,
Я снова чувствую всю близость к божеству.
Кого-то раздробив тяжелым томагавком,
Я мной убитого с отчаяньем зову[176].

Другая реальность, которая восстает в поэзии Бальмонта против возможности найти цельность, это – *совесть*, которой поэт посвятил целый отдел поэм. Он очень интересен, но мы пройдем мимо. Абсурд *оправдания* аналитически выводится поэтом из положения:

Мир должен быть оправдан весь,
Чтоб можно было жить!
Душою – там, а сердцем – здесь.

А сердце как смирить?
Я узел должен видеть весь.
Но как распутать нить?
Едва в лесу я сделал шаг —
Раздавлен муравей…[177]

и т. д.

Непримиримое противоречие между этикой в жизни и эстетикой в искусстве ярче всего высказывается, конечно, в абсурде *оправдания*. В этической области оправдание ограничивается только сферой индивидуальности, так как оправдание принципиальное уничтожало бы основной термин этики – долженствование.

В области эстетической, наоборот, и оправдывать, в сущности, нечего, потому что творчество аморально, и лишь в том случае, когда искусство *приспособляется* к целям воспитательным или иным этическим, оно руководится чуждыми природе его критериями. Но в какой мере искусство может быть чисто эстетическим, т. е. поскольку слово может и вправе эмансипироваться, – этот вопрос, конечно, остается еще открытым. Я думаю, что, во всяком случае, для полноты развития духовной жизни человека не надо бы было особенно бояться победы в поэзии чувства красоты над чувством долга. Да такова и сила вещей, такова и история. Если мы переведем глаза с канона Поликлета[178] на роденовского[179] l'homme au nez cassé[180], то сразу же почувствуем, какую силу приобрел эстетизм с развитием человеческого понимания и как безмерно расширилась его область. Еще разительнее покажется разница восприятий, если мы сравним отвратительное в пещере Полифема с отвратительным на смертном ложе madame Bovary или представим себе преступление Медеи рядом с умерщвлением ребенка в трагедии Толстого. Громадные успехи, сделанные искусством в расширении области прекрасного, следует, во всяком случае, отнести, мне кажется, на счет его эмансипации от внешних требований во имя бесстрашия и правды самоанализа.

Чем далее вперед подвигается искусство, чем выше творящий дух человека, тем наивнее кажутся нам в применении к поэзии требования морализма. Я понимаю, что читатель, целостно воспринимая произведение искусства – особенно воспитывая на нем других, – часто не может не прилагать к суждению о поэзии этических критериев, но какое отношение к сущности творчества Достоевского имеет абсолютное преобладание в Свидригайлове моральных плюсов или моральных минусов? Да и чего в нем

больше, как в творении, существующем эстетически, – кто возьмется на это ответить? Морализируйте над Свидригайловым сколько душе угодно, черпайте из изображения какие хотите уроки, стройте на нем любую теорию, но что бы осталось от этого, может быть, глубочайшего из эстетических замыслов Достоевского, если бы поэт переводил его в слова на основании этических критериев и для морального освещения человеческой души, а не в силу чистого эстетизма творчества, оправданного гением?

Бальмонт в лирике часто касался вопроса об оправдании почти отвлеченно, почти *теоретически*, и при этом не без некоторого задора даже.

Жить среди беззакония,
Как дыханье ветров,
То в волнах благовония,
То над крышкой гробов.

Быть свободным, несвязанным,
Как движенье мечты,
Никогда не рассказанным
До последней черты.

Что бесчестное? Честное?
Что горит? Что темно?
Я иду в неизвестное,
И душе все равно.

Знаю, мелкие низости
Не удержат меня:
Нет в них чаянья близости
Рокового огня.

Но люблю безотчетное,
И восторг, и позор,
И пространство болотное,
И возвышенность гор[181].

Или:

Я ненавижу всех святых…[182]
Я ненавижу человечество…[183]
Среди людей самум…[184]

Я не думаю, чтобы все это могло кого-нибудь пугать более, чем любая риторическая фигура.

Поэтические рассуждения лирика мне лично интересными не показались: отчего и не рассуждать в рифмах, если кому это нравится. – но не следует при этом себя обманывать: это не тот путь, которым эстетизм делал свои завоевания.

Я не был никогда такой, как все.
Я в самом детстве был уже бродяга,
Не мог застыть на узкой полосе.

Красив лишь тот, в ком дерзкая отвага,
И кто умен, хотя бы ум его —
Ум Ричарда, Мефисто или Яго.

Все в этом мире тускло и мертво,
Но ярко себялюбье без зазренья:
Не видеть за собою – никого![185]

Или:

Мне нравится, что в мире есть страданья,
Я их сплетаю в сказочный узор,
Влагаю в сны чужие трепетанья.

Обманы, сумасшествия, позор,
Безумный ужас – все мне видеть сладко,
Я в пышный смерч свиваю пыльный сор.

Смеюсь над детски-женским словом – гадко,
Во мне живет злорадство паука,
В моих словах – жестокая загадка.

О, мудрость мирозданья глубока,
Прекрасен вид лучистой паутины,
И даже муха в ней светло-звонка.

Белейшие цветы растут из тины,
Червонной всех цветов на плахе кровь,
И смерть – сюжет прекрасный для картины[186].

* * *

Бодлер никогда не давал нам своих мыслей в столь безнадежно аналитической форме, по крайней мере в «Цветах зла». Если Пушкин любил байроническую форму лиризма, то не надо забывать, что и у Байрона и у Пушкина это была живая лирическая и столь часто при этом юмористическая форма выражения – совершенно чуждая вещательности, доктринерства и задора.

Некоторая *неприуроченность* страшных или, скорее, запугивающих признаний нашего лирика зависит, по-моему, прежде всего от того, что ему, как и всем нам, вовсе не приходится иметь дело с организованным или глубоко пустившим корни лицемерием. Если Бодлер предпочитал кажущуюся порочность кажущейся добродетели, так ведь перед ним стоял Тартюф, который 300 лет культивировался и приспособлялся к среде. Если в центре творчества Ибсена чувствуется кошмарный страх поэта перед лицемерием, так ведь на это есть глубокие социальные, исторические причины. А разве Иудушку Головлева стоит пугать такой тонкостью, как моральное безразличие? Я бы не назвал *абсурд оправдания эстетически оправданным* в поэзии Бальмонта, если бы он защищал его лишь рифмованным рассуждением, более капризным и требовательным, чем сильным и даже оригинальным.

Но Бальмонт дал нам две удивительных пьесы *оправдания* – «В застенке» и «Химеры».

Во второй, очень длинной, уродство создает красоту. Я цитирую только первую:

Переломаны кости мои.
Я в застенке. Но чу! В забытьи
Слышу, где-то стремятся ручьи.

Так созвучно, созвонно в простор
Убегают с покатостей гор,
Чтоб низлиться в безгласность озер.

Я в застенке. И пытка долга.
Но мечта мне моя дорога.
В палаче я не вижу врага.

Он ужасен, он странен, как сон.
Он упорством моим потрясен.
Я ли мученик? Может быть, он?

Переломаны кости. Хрустят.

Но горит напряженный мой взгляд.
О, ручьи говорят, говорят![187]

Анализ этой пьесы завел бы нас слишком далеко. Но редко, кажется, удавалось Бальмонту быть синтетичней и сильнее. Да, стоит жить и страдать, чтобы слышать то, чего не слышат другие и чего, может быть, даже нет, слышать, как говорят ручьи… А ручьи не заговорят *для нас*, если мы не вынесем пытки и не оправдаем палача – если мы не добудем красоты мыслью и страданием.

Я закончу мой эскизный разбор бальмонтовской лирики указанием на самое поэтическое выражение *невозможности оправдания*, какое я нашел в его же поэзии.

Отчего мне так душно? Отчего мне так скучно?
Я совсем остываю к мечте.
Дни мои равномерны. Жизнь моя однозвучна,
Я застыл на последней черте.
Только шаг остается, только миг быстрокрылый,
И уйду я от бледных людей.
Для чего же я медлю пред раскрытой могилой?
Не спешу в неизвестность скорей?
Я не прежний веселый, полубог вдохновенный,
Я не гений крылатой мечты.
Я угрюмый заложник, я тоскующий пленный,
Я стою у последней черты.
Только миг быстрокрылый, и душа, альбатросом,
Унесется к неведомой мгле.
Я устал приближаться от вопросов к вопросам,
Я жалею, что жил на земле[188].

V

Но в лирическом *я* Бальмонта есть не только субъективный момент, как оказывается, спорный и прорекаемый, его поэзия дала нам и нечто объективно и безусловно ценное, что мы вправе учесть теперь же, не дожидаясь суда исторической Улиты.

Это ценное уже заключено в звуки и ритмы Бальмонта – отныне наше общее достояние.

Я уже говорил, что изысканность Бальмонта далека от вычурности. Редкий поэт так свободно и легко решает самые сложные ритмические задачи и, избегая банальности, в такой

мере чужд и искусственности, как именно Бальмонт. Его язык – это наш общий поэтический язык, только получивший новую гибкость и музыкальность, – и я думаю, что этого мне лично не надо подтверждать особыми примерами ввиду того, что я довольно уже цитировал бальмонтовских пьес. Одинаково чуждый и провинциализмов, и немецкой бесстильности Фета, стих Бальмонта не чужд иногда легкой славянской позолоты, но вообще поэт не любит шутить и не балаганит лубочными красками. Такие неологизмы, как *мятежиться, предлунный* или *внемирный*, не задевают уха, моего по крайней мере. Лексическое творчество Бальмонта проявилось в сфере элементов, наименее развитых в русском языке, а именно ее *абстрактностей*.

Для этого поэт вывел из оцепенелости сингулярных форм целый ряд отвлеченных слов: *светы* (II, 204), *блески* (II, 29; II. 280), *мраки* (II, 305), *сумраки* (II, 49), *гулы* (II, 50), *дымы* (II, 357), *сверканья* (II, 113), *хохоты* (II, 68), *давки* (II, 70), *щекотания* (II, 318), *прижатья* (II, 317), *упоенья* (Тл.[189]79), *рассекновенья* (Тл. 112), *отпадения* (II, 280), *понимания* (Тл. 205) и даже *бездонности* (II, 184), *мимолетности* (Тл. 48), *кошмарности* (Тл. 103), *минутности* (*Тл.* 128).

От соприкосновенья красочных и отвлеченных слов кажется иногда, будто засветились и стали воздушнее и самые abstracta:

Вот «Намек»[190] —

> Сгибаясь, качаясь, исполнен немой *осторожности*,
> В подводной прохладе *утонченно-ждущий намек*,
> Вздымается стебель, таящий *блаженство возможности*,
> Хранящий способность раскрыться, как белый цветок.

Или:

> Из воздушного храма уносит далеко
> *Золотую возможность* дождей…[191]
>
> *(II, 175)*
>
> Ты блестишь, как *двенадцатицветный* алмаз,
> Как кошачья *ласкательность* женских влюбляющих *глаз*…[192]
>
> *(II, 181)*

Здесь символичность тяжелого слова *ласкательность* усиливается благодаря соседству слова *глаз*.

И бродим, бродим мы пустынями,
Средь лунатического сна,
Когда *бездонностями* синими
Над нами властвует Луна[193].

(II, 184)

В небе видения *облачной млечности*[194].

(Тл. 73)

Море времени и мысли бьется в *бездне голубой*,
О пределы *пониманий* ударяется *прибой*[195].

(Тл. 205)

Бывают у Бальмонта и целые терцины из отвлеченных слов, для меня, по крайней мере, не громоздкие.

Все зримое – игра воображенья,
Различность многогранности одной,
В несчетный раз – повторность отраженья[196].

(II, 364)

Не знаю, не в первый ли раз у Бальмонта встречаются следующие отвлеченные слова:

безызмерность (*II, 396*), *печальность* (*ibid.*), (росистая) *пьяность* (*II, 282*), *запредельность* (*Тл. 20*), *напевность* (*II, 239*), *многозыблемость* (*Тл. 169*), *кошмарность* (*Тл. 103*), *безглагольность* (Тл. 131).

Но Бальмонт лирически их оправдал. Постигший таинство русской речи, Бальмонт не любит окаменелости сложений, как не любит ее и наш язык. Но зато он до бесконечности множит *зыбкие* сочетания слов, настоящее отражение воспеваемых поэтом минутных и красивых влюбленностей:

Нет больше стен, нет сказки *жалко-скудной*,
И я не Змей *уродливо-больной*,

Я Люцифер *небесно-изумрудный*[197].

(II, 166)

Или с красивым хиазмом:

Воздушно-белые недвижны облака,
Зеркально-царственна холодная река[198].

(II, 183)

Параллельные:

Их каждый взгляд *рассчитанно-правдив*,
Их каждый шаг *правдоподобно-меток*[199].

(II, 363)

Оксюморные:

В роще шелест, шорох, свист,
Отдаленно-приближенный…[200]

(II, 36)

Вольно-слитые сердца…[201]

(II, 273)

Перепевные:

Радостно-расширенные реки[202].

(II, 132)

Лирические красочные:

В грозовых облаках
Фиолетовых, *аспидно-синих*[203].

Лирические отвлеченные:

Призраком *воздушно-онемелым*…[204]

(II, 265)

Сирено-гибельных видений…[205]

(Тл. 112)

Смерть *медлительно-обманная*…[206]
(*II, 318*)

(Я) *мучительно-внимательный*…[207]
Отвратительно-знакомые щекотания у рта…[208](*ibid.*).

Мы с тобою весь мир победим:
Он проснется *чарующе-нашим*[209].
(*II, 284*)

Интересны сложные сочетания, которые кажутся еще воздушнее обычных:

Лиловато-желто-розовый пожар[210].

(II, 176)

Все было серно-иссиня-желто…[211]

(II, 165)

Деревья так сумрачно-странно-безмолвны[212].

(Тл. 131)

Есть пример разошедшегося сложного сочетания:

Скептически произрастанья мрака,
Шпионски выжидательны они[213].

(II, 369)

Отрицательность и лишенность в словах Бальмонта очень часты. Вот конец одной пьесы:

> Непрерываемо дрожание струны,
> Ненарушаема воздушность тишины,
> Неисчерпаемо влияние Луны[214].

(II, 183)

«Безъ» и «без» – в одном сонете повторяются 15 раз; этот же предлог в слитном виде (II, 127) придает особо меланхолический колорит пьесе «Безглагольность» (см. выше).

Большая зыбкость прилагательного, а отсюда и его большая символичность, так как прилагательное не навязывает нашему уму сковывающей существенности, делает прилагательное едва ли не самым любимым словом Бальмонта. Есть у него пьеса «Закатные цветы» (II, 105), где скученность прилагательных красиво символизирует воздушную навислость слоисто-розовых облаков.

Поэзия Бальмонта чужда развитых, картинно-обобщающих сравнений Гомера и Пушкина.

Его сравнения символичны – они как бы внедрены в самое выражение.

Вот пример:

> И так же, как стебель зеленый блистательной лилии,
> Меняясь в холодном забвенье, легенды веков, —
> В моих песнопеньях, – уставши тянуться в бессилии, —
> Раскрылись, как чаши свободно-живущих цветков[215].

(II, 348)

Звуковая символика Бальмонта никогда не переходит в напряженность и не мутит прозрачности его поэзии.

Вот несколько примеров звуковой символики.

Символизируется застылость:

> Как стынет скованно вон та сосна и та[216].

(II, 183)

дыхание:

Дымно дышат чары царственной луны[217]…

шуршанье:

О как грустно шепчут камыши без счета;
Шелестящими, шуршащими стеблями говорят[218].

(Тл. 145).

озлобленность:

Я спал, как зимний холод,
Змеиным сном, – злорадным[219].

(II, 223)

Есть у Бальмонта две звуко-символические пьесы.
В шуме *ш – с*:

Осень

В ро*ще ше*лест, *шо*рох, *с*вист
*С*мутно *ше*пчутся вер*ши*ны
И березы и о*с*ины.
С измененной вы*с*оты
*С*онно падают ли*с*ты.

(II, 36)

В сонорности *л*:

Влага

С *л*одки ско*л*ьзнуло весло.
*Л*асково м*л*еет прох*л*ада.
«Ми*л*ый! Мой ми*л*ый!» – Свет*л*о,

Сладко от беглого взгляда.

*Л*ебедь у*пл*ыл в полумг*л*у,
Вда*л*ь под *Л*уною бе*л*ея.
*Л*астятся во*л*ны к ве*сл*у,
*Л*астится к в*л*аге *лил*ея.

С*л*ухом невo*л*ьно *л*ов*л*ю…
*Л*епет зеркального *л*она.
«Ми*л*ый! Мой ми*л*ый! *Л*юб*л*ю!» —
По*л*ночь г*л*ядит с небоск*л*она[220].

(II, 189)

Вот несколько примеров перепевности:

Так созвучно, созвонно[221].

(II, 283)

Узорно-*играющий, тающий* свет[222].
Тайное *слышащих, дышащих* строк[223].

(II, 107)

Радостно-расширенные реки[224].

(II, 132)

…цветок, отданный огненным пчелам…[225]

(Тл. 207)

Бальмонт любит в синтаксисе отрывистую речь, как вообще в поэзии он любит переплески и измены.

Счастливый путь. Прозрачна даль.
Закатный час еще далек.
Быть может, близок. Нам не жаль.
Горит и запад и восток[226].

(II, 57)

Или:

Назавтра бой. Поспешен бег минут.
Все спят. Все спит. И пусть. Я – верный – тут.
До завтра сном беспечно усладитесь.
Но чу! Во тьме – чуть слышные шаги.
Их тысячи. Все ближе. А! Враги!
Товарищи! Товарищи! Проснитесь![227]

(II, 9)

Возьмите еще «Русалку», сплошь написанную короткими предложениями (II, 286), или во II томе пьесы на с. 32, 51, 151, 152.

Выделенью коротких предложений соответствует у Бальмонта красивое выделение односложных слов в арсисе (пьесы: «Придорожные травы», «Отчего мне так душно?» – *час, миг, шаг*).

У Бальмонта довольно часты во фразе троения слов или речений с разными оттенками:

С радостным:

И утро вырастало *для нас, для нас, для нас*[228].

(II, 264)

Меланхолическим:

И сердце простило, но сердце застыло,
И плачет, и плачет, и плачет невольно.

(из пьесы «Безглагольность», см. выше)

Мрачным:

Било полночь в наших думах,
Было поздно, поздно, поздно[229].

(II, 281)

Ритмы Бальмонта заслуживали бы особого исследования. Я

ограничусь несколькими замечаниями.

Наши учебники, а вслед за ними и журналисты, говоря о русском стихе, никак не выберутся из путаницы ямбов и хореев, которые в действительности, кроме окончания строки, встречаются в наших стихотворных строках очень редко. Например, почти весь «Евгений Онегин» написан 4-м пэоном.

Бальмонт едва ли не первый показал силу первого пэона как основного ритма пьесы, который дал возможность утилизировать сочетания четырехсложных слов с ударением на первом слоге.

Отданное стиснутым рукам,
Судорожно бьющееся тело[230].

(II, 293)

Ср. «Придорожные травы».

Бальмонт дал нам первый почувствовать красоту полустиший, как это видно из следующего ритмического примера:

Волна бежит. Волна с волною слита.
Волна с волною слита в одной мечте.
Прильнув к скалам, они гремят сердито.
Они гремят сердито: «Не те! Не те!»
И в горьком сне волна волне шепнула.
Волна волне шепнула: «В тебе – мечта».
И плещут вновь: «Меня ты обманула!»
– «Меня ты обманула. И ты – не та!» [231]

Среди ритмических созданий Бальмонта меня очень заинтересовали его прерывистые строки «Болото» («Только любовь», с. 144 сл.) и «Старый дом» (*Тл.* 146 сл.). Ритмичность этих пьес не может быть сведена к нашим схемам: если отдельные строки и измеряются с некоторой натяжкой нашими ритмическими единицами, то объединение каждой из них можно искать разве в *мелькании* одного какого-нибудь ритмического типа: болото есть слово амфибрахическое, и амфибрахий лежит в основании ритма самой пьесы, причудливо перебиваясь третьими пэонами и анапестами.

Слова *старый дом* – составляют кретик, а потому кретик есть основной размер самой пьесы, так озаглавленной.

Вот отрывки из поэмы «Болото»:

На версты и версты шелестящая осока,
Незабудки, кувшинки, кувшинки, камыши.
Болото раскинулось властно и широко,
Шепчутся стебли в изумрудной тиши.

Или:

О, как грустно шепчут камыши без счета,
Шелестящими, шуршащими стеблями говорят.
Болото, болото, ты мне нравишься, болото,
Я верю, что божественен предсмертный взгляд.

Пьеса «Болото», по-моему, ритмически символизирует зыбкость и затрудненность движенья по трясине: в стихах чувствуется тряска, соединенная с мучительным, засасывающим однообразием.

В «Старом доме» наблюдается еще большая разносоставность строк, чем в «Болоте». При этом удивительная унылость и мистический колорит придаются пьесе, кажется, тем, что вся она состоит из мужских стихов, падающих как-то особенно тяжело и однообразно.

Кто в мертвую глубь враждебных зеркал
Когда-то бросил безответный взгляд,
Тот зеркалом скован, – и высокий зал
Населен тенями, и люстры в нем горят.

Канделябры тяжелые свет свой льют,
Безжизненно тянутся отсветы свечей,
И в зал, в этот страшный призрачный приют,
Привиденья выходят из зеркальных зыбей.

Есть что-то змеиное в движении том,
И музыкой змеиною вальс поет.
Шорохи, шелесты, шаги… О старый дом,
Кто в тебя дневной, не полночный свет прольет?[232]

Размер пьесы «Старый дом» символически изображает мистическую жизнь старых зеркал и пыльных люстр среди гулкой пустоты зал, где скрещиваются кошмарные тени, накопленные в старом доме, как в душе, за его долгую пассивно-бессознательную, все фатально воспринимающую жизнь.

Замкнутость, одиночество этого дома-души болезненно прерывается только ритмом какого-то запредельного танца:

Мы кружимся бешено один лишь час,
Мы носимся с бешенством скорее и скорей,
Дробятся мгновения и гонят нас,
Нет выхода, и нет привидениям дверей…

Или заглушенными призывами жизни:

Живите, живите – мне страшно —
Живите скорей.

Прерывистые строки Бальмонта будто бы несколько противоречат *изысканности* его стиха. Но это только видимость. Изысканность сохраняет свое обаяние над лирикой Бальмонта, внося в самые причудливые сочетания ритмов *строгость строфичности* и *богатство рифмы*. У Бальмонта почти нет белых стихов, и русская поэзия давно уже не знала рифмы богаче, при всей ее свободной изящности.

Беру примеры на выбор:
болото – кто-то; осока – широко;
камыши – тиши; навсегда – следа;
изумрудом – чудом; говорят – взгляд;
распахнет – гнет.

Рифма Бальмонта ровно настолько богата, чтобы не дать почувствовать за нею вычурности, вымученности.

Чтобы заключить сказанное мною о поэзии Бальмонта и в виде запоздалого motto[233] к моему очерку – вот недавно сказанные слова Анри Альбера[234].

Он говорил их о Ницше, я скажу о Бальмонте, как лучшем представителе новой поэзии.

Henri Albert (Frédéric Nitzche).

Son influence sur notre jeune littérature a deja été considérable. Elle ira tous les jours grandissante. Salutaire? Néfaste? Qu'importe! Elle nous apporte de nouvelles matières à penser, de nouveaux motifs de vivre…[235]

Вторая книга отражений

Предисловие

Я пишу здесь только о том, что все знают, и только о тех, которые всем нам близки.

Я отражаю только то же, что и вы.

Но самая книга моя, хотя и пестрят ее разные названия, вовсе не сборник. И она не только одно со мною, но и одно в себе.

Мои отражения сцепила, нет, даже раньше их вызвала моя давняя тревога.

И все их проникает проблема творчества, одно волнение, с которым я, подобно вам, ищу оправдания жизни.

Изнанка поэзии

Мечтатели и избранник

Кроме подневольного участия в жизни, каждый из нас имеет с нею, жизнью, лично свое, чисто мечтательное общение.

Но здесь распоряжается уже не жизнь, а мы, ее невольники. Здесь уже мы хотя и молча, хотя и лежа, но можем натешиться над нею вдосталь и, главное, без малейшего риска.

Здесь каждый из нас, из центров вселенной, чувствует себя не только господином жизни, но и ее солнцем, ее единственным, лучезарным и даже как-то неумеренно благотворным солнцем.

И чем ничтожнее моя роль в настоящей жизни, чем бесцветнее самый фон моего существования, тем ярче будет сиять мое сентиментальное, мое щедрое, мое великодушное и прекрасное солнце.

Прочитайте «Белые ночи» Достоевского. Там под видом бедно одетого канцеляриста вас займет один из несомненнейших царей вселенной. И когда этот безыменный ранним летом пробирается по улицам опустевшего Петербурга, вы непременно отличите его по землистому цвету лица, потерянному взгляду и озабоченно-рассеянной походке. Этот человек любит дома`, он дружен со старыми петербургскими домами и молча говорит с ними в томительно-долгий закат жаркого петербургского дня. Но еще больше любит нашу холодноватую белую ночь, и деревянный забор, и ограду церкви, и чьи-то поспешные шаги по рыхлому берегу реки Ждановки.

В жизни этот человек только уступает, и в бескорыстии, в присужденности этих уступок есть для него даже особая, меланхолическая сладость. Его двоюродный брат Дарданелов[236], кажется, несколько позже преподавал географию в уездном училище того города, где судили Митеньку Карамазова, и хотя мать Коли Красоткина не подавала ему определенной надежды, но Дарданелов терпеливо ждал, и Дарданелов был счастлив.

Но тот давний мечтатель еще не был знаком со вдовою чиновника Красоткина.

Он рассказывал свои сны только Настеньке, и Настенька плакала, потому что ей было жаль Дарданелова и жаль самой себя, а главное, потому, что она ничего не понимала в упоении его мечтаний.

Глупенькая Настенька любила только жизнь, а в мечтах ее друга жизни-то именно и не было вовсе, а было только подполье,

да еще фразы из какого-то романа, безбожно зачитанного мечтателем, хотя на книге и значилось весьма ясными литерами: «Из книг Антона Антоновича Сеточкина»[237]. И зачем только говорил Настеньке ее новый друг о том, что было так хорошо, пока только думалось? И куда же девались те внутренние и чистые слезы, тот восторг беспредметного великодушия, та прелесть безболезненной жертвы, которые он переживал в подполье? Пускай Настенька не видела или не захотела видеть ни бедного содержания снов своего странного приятеля, ни наивной и исступленной эгоистичности его романов, дело в том, что они прозвучали, – и тем осуществились. Мечтателю стало ясно, что конец их уже близок. Настенька думает, что это будет хороший конец, брачный конец. Для нее мечты вовсе не были монархией ее друга, а только грустным его одиночеством. Но Настеньки не распоряжаются жизнью мечтателей. Да и *на что мечтателям счастье?*

Даже ласка, простая женская ласка, и та обходит мечтателей. Зато в их процессе есть какая-то зоологическая стихийная неизбежность.

Мохнатая гусеница, для которой весь мир заключался в зеленой жвачке ее мечтаний, если ее вовремя не раздавили, фатально должна была окуклиться на своем старом мочальном диване под паутиною томительно желтых стен, окуклиться, чтобы потом хоть на какой-нибудь день, но обратиться в бабочку с мертвой головой на белых крыльях. Приезд жениха был только излишней жестокостью. Он мог бы и не петь Настеньке на набережной реки Ждановки «Rosina – Ro-si-ii-na». Все равно мотыльку жизни больше дня не полагается. Судьба мотылька не в том, чтобы любить, а в том, чтобы засыхать на пыльном стекле подполья, сжав в почтовый листик свои крылышки и созерцая, и, может быть, не без высокомерия, булыжники темного петербургского двора.

Достоевский рано осудил мечтателя, потому что он его пережил, а главное, потому, что мечтатель боится жизни; потому что мечтатель наивен, сентиментален и как-то размякло добр.

Но на мириаду мечтательных червей и сохлых мотыльков жизнь облюбовывает иногда и одного избранника, облюбовывает, если увидит, что это не балаганный царь мечты, а ее безумец, ее мученик. И тогда избранника этого по классической традиции до сих пор называют уже не мечтателем, а творцом, даже изящнее, поэтом, с притязательно книжным *о* в безударном слоге.

Оставляя свободно царствовать мохнатых гусениц, жизнь не знает жалости, когда в мечтательное общение с нею войдет эта печальная особь двуруких.

Мечтатель любит только себя, он чувствует только царя вселенной. Поэт, напротив, беззаветно влюблен в самую жизнь. Поэту тесно в подполье и тошно, тошно от зеленой жвачки мечтателей.

Он хочет не только *видеть* сон, но *запечатлеть* его; он хочет непременно своими и притом новыми словами рассказать, пусть даже налгать людям о том, как он, поэт, и точно обладал жизнью. Высокое и святое *в мечте* становится *в словах* мечтателя пошлым и жалостно-мелким. Наоборот, алмазные слова поэта прикрывают иногда самые грязные желания, самые крохотные страстишки, самую страшную память о падении, об оскорблениях.

Но алмазные слова и даются не даром.

Облюбовав человека, который любит ее не на шутку, жизнь раздразнит его соблазнами, она истомит его, как любовница, то упрямо-ускользающая, то вдруг опьянело-сомлевшая. Хуже: еще до наступления его рокового и любострастного сна жизнь заставит поэта сознать воочию и с болезненною ясностью, что он не только не царь вселенной, но, наоборот, бессильнейшая и ничтожнейшая часть ее же, любимой им жизни, мизинец ее ноги, что он лишь безразличный атом, который не только не вправе, но и не властен обладать поглотившим его миром. И вот в награду за ряд разочарований, может быть, падений, за терпеливо сносимые обиды, покидая наутро постель своего призрачного любовника, жизнь оставляет ему несколько символов.

Прочитай людям эти метафоры, и ты уверишь их, что я точно была в твоих объятиях, уверишь, что это ты заставил меня стать прекрасной и ритмичной и что эти символы даны тебе в залог нашего будущего свидания. Прочитай им твои метафоры, и завтра, глядя на меня и узнавая меня в твоих символах, люди сами будут повторять, что ты был моим счастливым любовником. Может быть, твоя любовь еще ни разу не была более тщетной, более поруганной, чем в эту ночь. Но утешься. Завтра твое тщеславие будет насыщено завистью твоих друзей и удивлением мохнатых гусениц.

Достоевский рассказал нам про мечтательного червяка. У него же находим мы и ценный комментарий к психологии людей, которые творят. Кто бы вздумал, кажется, искать этого комментария в «Преступлении и наказании», но именно там-то я и прочел те страницы, которые подсказали мне почти все, что я сказал о поэтах выше.

Помните вы, как Родион Раскольников, еще не убийца, но уже болезненно-влюбленный в не дающуюся ему жизнь, уже отравленный мечтой о дерзании, которое должно сделать его господином этой жизни, встречается на Конногвардейском

бульваре с пьяной девушкой.

> Она, должно быть, девушка очень молоденькая, шла по такому зною простоволосая, без зонтика и без перчаток, как-то смешно размахивая руками. На ней было шелковое, из легкой материи («матерчатое») платьице, но тоже очень чудно надетое, едва застегнутое <…> разорванное; целый клок отставал и висел, болтаясь. Маленькая косыночка была накинута на обнаженную шею, но торчала как-то криво и боком. К довершению девушка шла нетвердо, спотыкаясь и даже шатаясь во все стороны. Эта встреча возбудила, наконец, все внимание Раскольникова.
>
> Он сошелся с девушкой у самой скамейки, но, дойдя до скамьи, она так и повалилась на нее в угол, закинув на спинку скамейки голову и закрыла глаза, по-видимому от чрезвычайного утомления. Вглядевшись в нее, он тотчас же догадался, что она совсем была пьяна. Странно и дико было смотреть на такое явление <…> Перед ним было совершенно молоденькое личико, лет шестнадцати, даже, может быть, только пятнадцати, – маленькое, белокуренькое, хорошенькое, но все разгоревшееся и как будто припухшее <…> а в стороне, шагах в пятнадцати, на краю бульвара, остановился один господин, которому, по всему видно было, очень бы хотелось тоже подойти к девочке с какими-то целями. Он тоже, вероятно, увидел ее издали и догонял, но ему помешал Раскольников. Он бросал на него злобные взгляды, стараясь, впрочем, чтобы тот их не заметил, и нетерпеливо ожидал своей очереди, когда досадный оборванец уйдет. Дело было понятное. Господин этот был лет тридцати, плотный, жирный, кровь с молоком, с розовыми губами и с усиками, и очень щеголевато одетый. Раскольников ужасно разозлился; ему вдруг захотелось как-нибудь оскорбить этого жирного франта. Он на минуту оставил девочку и подошел к господину.
>
> – Эй вы, *Свидригайлов*! Вам чего тут надо? – крикнул он, сжимая кулаки и смеясь своими запенившимися от злобы губами.

Здесь происходит перелом сцены, потому что *именно этим словом «Свидригайлов» осуществил Раскольников мечтательное обладание жизнью*. Найден был разрешительный символ для той мечты-загадки, которая мучила Раскольникова уже много дней подряд. Обладанье жизнью получило эмблему *жирного и*

женоподобного франта на стойке около пухлого и уже пьяного ребенка.

Пускай Раскольников возбуждает себя злобой и красноречием, но реальный факт после этого слова уже тает. Жизнь увлекает Раскольникова дальше, как Мефистофель, не давая ему опомниться.

Раскольникову нужно иго, ему мечтается новый, еще не испытанный нарыв на сердце: теперь он уверен, что возьмет жизнь и что эта жизнь даст ему новое слово; а может быть, ему уже мерещится Лазарь[238]… Теперь Раскольников станет наконец и сам той жизнью, которая все уходит от него куда-то. А для этого он пойдет сейчас же к ней туда, в самую гущу, в самую грязь… Он сам станет грязью, если именно этим можно взять жизнь, слившись с нею. *Он убьет эту мечту*… Ведь, в сущности, самую устранимость закладчицы уже давно таят в себе все эти капитальные дома Екатерининского канала с их каютами, притонами, беременными Лизаветами и жуткими подворотнями, где всего несколько ступенек отделяет мечтателя от самого *подлинного, самого непреложного обладания жизнью* в виде топора, который дворник запрятал под какую-то рвань.

Раскольников не был поэтом, но поэтом был Достоевский, и это он не мог не размыкать снедавшей его *болезни творчества* по больным детям своей фантазии; это он не мог не заразить их своею мукой. И лучше всех, кого я знаю по крайней мере, показал нам именно Достоевский, что значит быть влюбленным в жизнь; показал и как она играет, как исступленно тешится жизнь над теми, кто любит ее не скромной и смешной любовью гусеницы, а безумным желанием *раствориться в ней до конца*.

Символы красоты у русских писателей

I

Поэты говорят обыкновенно об одном из трех: или о страдании, или о смерти, или о красоте. Крупица страдания должна быть и в смехе, и даже в сарказме – иначе поэт их никогда себе не усвоит. Но с особой охотой поэт *симулирует страдание*. Симулирует, конечно, как поэт, т. е. *творчески*, прекрасно, со страстью, с самозабвением, но все же только симулирует. Из похорон элегии не выкроишь. Надо еще вообразить и пожалеть себя в гробу.

Поэзия с ее розовыми слезами и нежной жалостью поэта к самому себе, пускай не реальному, не личному себе, а лишь

такому, который с призрачной страстностью готов жить решительно за всех, – поэзия, говорю я, есть, в сущности, самое яркое отрицание подлинного страдания и жгучего сострадания. Мука не может жить за других, да еще призрачно, потому что сама она вся – тупость, вся – непосредственность минуты: она стонет, скрежещет, она проклинает и иногда покоряется, но всегда только с неделимою и с несообщаемой подлинностью.

Состраданию тоже не до слов. Сострадание не грезит Прометеем на скале: оно должно молча разматывать бинты, пока долото хирурга долбит бледному ребенку его испорченные кости.

И нигде трагическая роль поэзии не обнаруживается с такой яркостью, как именно в изображениях муки. Ведь поэт влюблен в жизнь, ведь он хотел бы разлиться в мире, ведь он воображает, что он и точно стал этим миром, и все это – только иллюзия. *Не поэт стал жизнью,* – наоборот, *жизнь принизилась, сузилась до него*, так часто *смешная* и даже *нелепая*, если сравнишь ее с настоящею. И вот там, где поэт чувствует, как ему кажется, только *чужую муку, на деле* красуется и расцветает лишь один безысходный эгоизм, пусть ни для кого не обидный и даже всех утешающий эгоизм, но столь же чуждый *истинному*, действенному состраданию, как и его тупой и сытый собрат.

Идея смерти тоже всегда привлекала к себе поэтов. И на это есть, по-моему, серьезная психологическая причина, даже две причины.

Дело в том, что страх человека перед смертью глубоко эгоистичен, и уж этим одним он *интимно близок поэзии*. С другой стороны, идея смерти привлекательна для поэта простором, который она дает фантазии. Реми де Гурмон[239] давно уже заметил, что наш интеллект никак не может привыкнуть к обобщению идеи смерти с тою, которая, казалось бы, особенно ей близка, т. е. с идеей небытия (du nèant). Здесь поэзия является именно одною из сил, которые властно поддерживают эту разобщенность. Дело в том, что поэт влюблен в жизнь, и таким образом *смерть для него лишь одна из форм этой многообразной жизни. Le nèant* получает символ, входящий в общение с другими, и тем самым *ничто* из ничто обращается уже в *нечто*: у него оказывается власть, красота и свой таинственный смысл.

Но всего любопытнее проявление в поэзии *идеи красоты*.

Поэзия возникает из мечтательного общения человека с жизнью. Отсюда понятно, что идея красоты не может оставаться в ней одной чистою идеей. Красота обращается в чувство и в желание поэта и живет в поэзии как нечто гораздо более конкретное, сложное и, главное, более узкое, чем в словаре, чем в мысли.

Стендаль где-то назвал красоту обещанием счастья (la promesse de bonheur). В этом признании и можно найти один из ключей к пониманию поэтической концепции красоты вообще. Красота для поэта есть или красота *женщины*, или красота *как женщина*.

Во всяком случае, именно этой красоты мы невольно ищем в поэзии, и как раз в этом смысле красота составляет противовес к идеям муки, самоограничения, жертвы, которые, как мы уже видели, тоже питают поэзию. Жизнь, составляя предел для поэтической грезы и делая ее не только содержательной, но серьезной и глубокой, а главное – живою к заразительной, – эта жизнь как бы заботится о равновесии в душе человека, когда душа воспринимает поэзию. *Отрицательная, болезненная сила муки уравновешивается в поэзии силою красоты, в которой заключена возможность счастья*. При этом идеи муки и красоты иногда сближаются, и сочетания их вызывают при этом своеобразные символы, но мы не перестаем и тогда чувствовать их исконное противоречие друг другу. В поэзии, как и в жизни, красота и мука не нейтрализуются – они дают только более или менее интересные сплетения.

II

Мой непосредственный интерес – символы красоты у тех русских писателей, чьи нам особенно милы и важны *слова*.

Всякий раз, как я принимаюсь читать Пушкина, мне кажется, будто этот поэт мыслил о женской красоте лишь эстетически.

Гений чистой красоты положительно слепит меня своим нестерпимым блеском. Но таково бывает только первое впечатление. Через всю поэзию Пушкина проходит, в сущности, совсем другое, более *жизненное* отношение к красоте. Красота определеннее дружила с его *желанием*. Она *юмористичнее* окрашивала самые *сны* его.

Красота для Пушкина была что-то *самодовлеющее* и *лучезарно-равнодушное* к людям. Мимолетное видение, гений чистой красоты, равнодушная природа, точащая сияние свое на могилу поэта, – все эти символы не лишены скорбного сознания, что красота живет своей особой и притом непонятною и чуждою нам жизнью и что чем более нужна она мне, тем менее я ей нужен. Прибавьте к этому – темперамент поэта: это ненасытное, некрасивое, даже пугающее красоту негритянство, которое сам поэт отлично сознавал и которым он болел (см. его лирику).

Отношение Пушкина к красоте характерно проявилось как в

его образных, так и в чисто субъективных его символах.

От Черномора-поэта, влюбленного в красоту-Людмилу и совершенно не нужного ей, его веселой и равнодушной пленнице, и вплоть до самопризнаний в стихах, обращенных к Наталье Николаевне Гончаровой, мы почти всегда видим в поэзии Пушкина или посрамление поэта, или лишь призрачную победу его над красотой.

Онегин был нужен Татьяне только для ее самоопределения. С первой встречи Татьяна стала уже где-то над ним, и только болезненно сознаваемое Пушкиным тщеславие его героя оставляло Онегина так долго незрячим перед исключительной красотой этой девушки. Марина – это, вероятно, самый яркий из пушкинских символов прекрасного *равнодушия*, а Дон Жуан так же далек от обладания последней из любимых им женщин, как и герой «Русалки», который в конце концов тоже погибает от чар когда-то соблазненной им девушки. И тут вовсе не возмездие, а лишь особая пушкинская *концепция красоты* в виде *холодной и могучей русалки*. Любовь Пушкина к жене была как бы довершением или, точнее, жизненным осуществлением того взгляда на красоту, который проходит через всю его поэзию. Пушкин так же мало и так же неполно владел этим сияющим равнодушием, этой самодовлеющей и холодной красотой, как и его герои. И смерть как нельзя более вовремя освободила Пушкина от самого горького из разочарований.

Концепция красоты у Лермонтова характерно разнится от пушкинской. В этой поэзии, наоборот, красота, как одна из форм жизни, являлась прежде всего *вызовом*.

Символы Лермонтова вообще кажутся *тревожными*, и почти всегда в них таится *угроза* и *вызов* сильному или хотя бы только отважному врагу. Парус зовет бурю, Казбек грозит человеку, Мцыри борется с барсом. Даже мертвый опричник на снегу *вызывающе-грозен*, и, когда Лермонтов сравнивает его с сосенкой, под смолистый корень подрубленною, нам страшно не потому, что убили человека, а именно потому, что Калашников срубил дерево из священного леса.

Сарказмы Грозного менее пугают нас: напротив, они даже разряжают грозовую напряженность минуты. Красота женщины была для Лермонтова тоже вызовом. Жизнь как бы говорила ему через красоту: «Возьми меня, но знай, что это нелегко и опасно». А он отвечал: «Да, я принимаю твой вызов. Но мне не надо того счастья, которое обещает мне твоя красота».

В «Тамани» вызов особенно ярок. В сущности, там нет даже ничего, кроме этого вызова. Девушка в полосатом платье, а потом в одной рубашке и только подпоясанная платочком, без имени, но

с обжигающими губами, вся ускользающая, гибкая, призывная, породисто-страстная, кто она, откуда она, зачем она? Ведь это даже не соблазн, и уж ни тени, конечно, нет здесь самоутешения. А кто увидел бы в Тамани что-нибудь похожее на интригу? Вон Стендаль записывает себе в дневник, что перед свиданием необходимо выспаться.

Вон – подруга чичисбея[240] приходит к нему, сняв все украшения, которые могли бы уколоть ее неопытного любовника; а один из героев Гюисманса[241], так тот, *ожидая свою даму*, никогда перед интересным часом не забывает даже о своевременном удалении возможной помехи в виде подтяжек. Этим людям действительно нечто обещано. Но Лермонтову красота лишь мимоходом бросает вызов, и этого достаточно. В лодке, так в лодке. Только смотри, кобылица, чья возьмет! Вызов таится и в красоте Бэлы, для которой надо украсть и которую надо украсть. А от счастья с Мери Печорин отказывается так же высокомерно, как равнодушен он, бросая в волны свою ундину. Из глубины монастырской кельи красота Тамары бросает вызов Демону. Риск, безумная страсть к наживе, трагедии на почве кровных уз – все эти конфликты родятся у Лермонтова около красоты. У него она – *одно из осложнений жизни, одна из помех для свободной души.*

Поэзия Лермонтова отзвучала слишком рано, чтобы его мечтательное отношение к жизни можно было назвать вполне сложившимся. По-моему, он не успел даже самоопределиться. Но путь для этого самоопределения поэт выбрал поистине необычный – это был путь смелых. Стендаль дал ему позу, но эта поза не шла к поэту. Французский буржуа наполеоновской формации носил в душе идеал рыцаря-завоевателя, рыцаря-скопидома. Сообразно с этим смотрит Стендаль и на красоту. Влюбленный в Симонетту[242], он не забывает копировать в свой дневник, и со всеми ошибками при этом, ее итальянские записочки. Он как бы заранее учитывает свою победу для своей же будущей славы: вернувшись в Париж, он покажет дневник Фору[243], – et cela sera, peut-ètre, pour la postèritè[244]. *Стендалю красота обещает действительно счастье*, а что обещает она Лермонтову? Разве он это знает? Может быть, только смерть. Нет, в Лермонтове жил не наследник серебряных легионов Траяна[245], а разбойник, и притом не столько шотландский, сколько степной русский разбойник, и женщина со своей красотой была для него в этот первый творческий период, по крайней мере, и который только случайно стал и его последним, – женщина была для него, говорю я, лишь *деталью борьбы.*

Когда я читаю в песне о Стеньке Разине, как чествовал он

когда-то Волгу персидской царевной, я невольно думаю именно о Лермонтове.

В Гоголе жил ипохондрик, больной аскет. Красота была для Гоголя близка к несчастью. Самая любовь не давала Гоголю особого наслаждения. На его, гоголевской, красоте и действительно лежит какой-то отдаленно-дразнящий, но вместе страдальческий отпечаток. Красотой для Гоголя была его Катерина, бледная и обреченная жертва колдуна, это была его избитая панночка, его измученная голодом полячка[246]. Это были олицетворения осиленной и сдавшейся красоты-муки. Поднимитесь ступенью выше, и недостижимую красоту даст вам уже только опий, или она будет сиять на вас с полотна.

Во всяком случае, красота никогда не только не давала, но и не обещала Гоголю счастья. Напротив, он любил ее лишь осиленной и смотрящей скорбно, а не то красота становилась даже только призрачной, такая, чтобы и локонов было не отличить от завитков дыма, красота Улиньки в мечтах курящего трубку Тентетникова[247], такая воздушная, чистая и далекая красота, что она даже не дразнит.

Но едва ли был еще другой русский писатель, который бы с такой полнотой, с таким самозабвением умел уходить под обаяние женской красоты, как Тургенев. Несмотря, однако, на длинную вереницу красивых женщин, которые проходят перед нами в его рассказах и романах, психологический мотив отношения Тургенева к женской красоте крайне однообразен. Если разбойничья песня напомнит вам, как глядел Лермонтов на случайно осиленную им красоту, как он, в сущности, ее презирал, то символ любви Тургенева вы найдете разве в былинах. Среди этих скучных степных сказок, где раздвоенные стихи чередуются бесконечно и томительно, точно покачивания верблюда или люлька казацкого седла, – есть одна, в которой изображается удалая поляница. Богатырь ошарашивает ее раз по разу своей шалыгою подорожной, а красавице чудится, что это комарики ее покусывают. И вот, чтобы прекратить это надоевшее ей щекотанье, Настасья Микулична опускает богатыря и с его конем в свой глубокий карман. Приехав на отдых, она, впрочем, уступила женскому любопытству и, найдя богатыря по своему вкусу, предложила ему тут же сотворить с нею любовь. Конец был печален, но не в конце дело. Богатырь, посаженный в женский карман да еще вместе с лошадью, вот настоящий символ тургеневского отношения к красоте. Красота у него непременно *берет*, потому что она – самая *подлинная власть*. Красота у него обезволивает, обессиливает, *если не оподляет* мужчину тем наслаждением, которое она обещает. И это уже не простое

обещание сделать счастливым, как у Стендаля, а тургеневское сознание красотой своей власти, даже более – *наглость властной красоты*. Мужчины – жертвы красоты, все эти любители свежих булок, бригадиры, Санины, Ергуновы[248]… иногда, правда, протестуют, но тогда они платятся за это жизнью, как Аратов или Базаров. Надо ли перечислять красавиц? Иногда они, правда, оставались без жертвы, как Сусанна[249]. Но тогда Тургенев давал им позже второе существование. Сусанна оживала в Кларе Милич и получала-таки наконец свое, хотя бы и после смерти. Кроткая красота у Тургенева нас как-то не впечатляет. Она – бог знает что. Она – живые мощи. Зато Первая любовь кажется царицей и когда ее бьют.

Даже не властвуя, женщина Тургенева всегда смела или, по крайней мере, сильна: такова Лиза, такова Елена[250]. Марианна тоже переживает Нежданова и находит-таки свою дорогу. Умер Нежданов, пошел на каторгу Маркелов, и тогда Марианна, наконец, успокоилась на Соломине[251], – три жертвы – это уже не так мало для очаровательной девушки с попугаем и идеалами.

Власть видел в красоте и Достоевский, но это была для него уже не та пьянящая власть наслаждения, для которой Тургенев забывал все на свете, а *лирически приподнятая, раскаянно-усиленная исповедь греха*. Красота Достоевского то каялась и колотилась в истерике, то соблазняла подростков и садилась на колени к послушникам. То цинически-вызывающая, то злобно-расчетливая, то неистово-сентиментальная, красота почти всегда носила у Достоевского глубокую рану в сердце; и почти всегда или падение, или пережитое ею страшное оскорбление придавали ей зловещий и трагический характер. Таковы Настасья Филипповна, Катерина Ивановна, Грушенька и Лиза, героиня «Бесов».

Красота всех этих девушек и женщин, но странно – никогда *не замужних*, если красота их точно должна быть обаятельной, – не имеет в себе, в сущности, ничего соблазнительного. Правда, карамазовщина наложила на Грушеньку своеобразный отпечаток, но внешний момент ее характеристики мало удался Достоевскому, да и хотел ли он дать нам почувствовать обаяние Грушеньки? Во всяком случае, наружность Грушеньки напоминает скорее паспорт ярославской крестьянки. Лизавета Смердящая вышла куда рельефнее Грушеньки. Зато Настасья Филипповна, Аглая и другие как-то уж слишком великолепны. И при этом они не только сеют вокруг себя горе, но даже сами лишены отрадного сознания своей власти. Это прежде всего мученицы, иногда веселые, дерзкие, даже расчетливые, но непременно мученицы. В женщине, правда, Достоевский красоту все же *допускал* и даже,

пожалуй, по-своему *любил*. Но красивые маски мужчин, как Ставрогин и Свидригайлов, были ему отвратительны и страшны, хотя страшны и совсем по-другому. Если у женщины красота таила чаще всего несчастье, рану в сердце, глубокое и мстительное оскорбление, то в мужчине красота заставляла предполагать холодную порочность. Юлиан Мастакович[252] на елке – вот что такое красивый мужчина в творчестве Достоевского. Катерина Ивановна истерической силой своей красоты погубит Митеньку, но Свидригайлов видит во сне ребенка, которого он оскорбил и довел до самоубийства. Красота женщины у Достоевского – это сила, это – угроза, это, если хотите, даже ужас, в ней таятся и муки и горе. Но красота мужчины масочна, и за нею всегда ищи или зверства, или низкой похоти, она фальшива, она *ненужна*, и потому она развратна.

Толстого в молодости редко занимал вопрос о красоте. Только в одной из ранних повестей попробовал он заняться анализом ее обаяния, и там красивая женщина оказалась сильнее «юнкиря»[253].

На этом опыте Толстой тогда и остановился. Только позже, уже начиная с «Войны и мира», для Толстого красота определилась *в качестве хитрого врага*.

«Прикидываясь моей добычей, этот враг хочет меня погубить, но я разгадал его фортель, и придет время, когда я с ним посчитаюсь». Красавица Элен поймала Пьера, но медвежонок вырос и окреп в ее объятиях, и он от нее ушел. Сама же красавица умерла, и смерть ее была самая безобразная и страшная. После «Войны и мира» добычей Вронского соблазнительно прикинулась Анна Каренина, но и эта в конце концов оказалась осиленной. Был ли то Вронский или она сама? Нет, это вся спутанная ею в угоду страсти и на потеху красоте, спутанная и смятая жизнь наконец возмутилась и толкнула Анну под поезд. Женская красота для Толстого должна быть непременно скромной, как фиалка, и прятаться под большими полями шляпы. Красоте в жизни полагается лишь одна минута надежды на счастье, пока шляпа с большими полями и pince-nez[254] ученого склоняются над так и не названным грибом[255]. Не удалось – скройся, подурней и оставайся на всю жизнь общей тетушкой, Софи из «Войны и мира».

Удалось – рожай и корми, корми и рожай.

Музыки даже не слушай, один Бог знает, что еще может из музыки выйти!

Следующий акт в борьбе Толстого с красотой разыгран в «Крейцеровой сонате». Его заполняет красивая женщина, убитая за прелюбодеяние, может быть, даже за одно кокетство; главным

же образом и не за прелюбодеяние, и не за кокетство, а за то, что Толстой с молодости не может видеть женского стана, обтянутого джерси. Это его каприз, это – идиосинкразия великого человека. Наконец, последним фазисом победоносной борьбы Толстого с женской красотой являются две «женщины» из романа «Воскресение», одна в публичном доме и потом на каторге, другая среди блестящего общества, в ложе, где она глазами напрасно пытается склонить облюбованного ею человека к привычному для нее самой акту.

Юмор Лермонтова

Мечта Лермонтова не повторилась. Она так и осталась недосказанной. Может быть, даже бесследной, по крайней мере, поскольку Толстой, единственный, кто бы еще мог ее понять, рано пошел своим и совсем другим путем.

Как все истинные поэты, Лермонтов любил жизнь *по-своему*. Слова *любил жизнь* не обозначают здесь, конечно, что он *любил в жизни колокольный звон или шампанское*. Я разумею лишь ту своеобразную эстетическую эмоцию, то мечтательное общение с жизнью, символом которых для каждого поэта являются вызванные им, одушевленные им метафоры.

Лермонтов любил жизнь без экстаза и без надрыва, серьезно и целомудренно. Он не допытывался от жизни ее тайн и не донимал ее вопросами. Лермонтов не преклонялся перед нею, и, отказавшись судить жизнь, он не принял на себя и столь излюбленного русской душой самоотречения.

Лермонтов любил жизнь такою, как она шла к нему: сам он к ней *не шел*. Лермонтов был фаталистом перед бестолковостью жизни, и он одинаковым высокомерием отвечал как на ее соблазны, так и на ее вызов. Может быть, не менее Бодлера Лермонтов любил недвижное созерцание, но не одна реальная жизнь, а и самая мечта жизни сделала его скитальцем, да еще с подорожною по казенной надобности. И чувство свободы, и сама гордая мысль учили, что человек должен быть равнодушен там, где он не может быть сильным.

Не было русского поэта, с которым покончили бы проще, но едва ли хоть один еще, лишь риторически грозя пошлости своим железным стихом, сумел бы, как Лермонтов, открывать ей более синие дали и не замечать при этом ее мерзкого безобразия. Не было другого поэта и с таким же воздушным прикосновением к жизни и для которого достоинство и независимость человека были бы не только этической, но и эстетической потребностью, не отделимым от него символом его духовного бытия. Лермонтов

умел стоять около жизни влюбленным и очарованным и не слиться с нею, не вообразить себя ее обладателем ни разу и ни на минуту.

О, как давно мы отвыкли от этого миража!

Русский поэт впервые отпраздновал свой брак с жизнью, а точнее, принял ее иго в тот день, когда Гоголь произнес *не без позы* страшное слово *Пошлость*. С тех самых пор жизнь стала для нас грязноватой бабой, и хотя такое сознание бывает подчас и очень обидным, но мы утешаемся тем, что, по крайней мере, у нас у каждого есть теперь теплый угол, куда можно спрятаться и где разве тараканы помешают умозрению. Теплый угол наш не лишен и сентиментальных развлечений, но особенно донимает нас баба двумя: мы то и дело должны играть с нею или в Покаяние, или в Жалость. И надо отдать нам справедливость, хотя мы и делаем это иногда несколько засаленными картами, но исступленно. Бывают, правда, и попытки сбить с себя бабьи путы, но баба, хотя и грязновата, а прехитрая.

Недавно у Чехова мы ее положительно не узнали, так она разрядилась и надушилась даже. А кто не читал таких страниц Толстого, которые просто-таки дурманят нас миражем господства над жизнью?

Какая уж тут баба! Ну, право же, Толстой участвовал в творении!

Но увы! Вглядитесь пристальнее в написанное Толстым, и вы с тоскою заметите, что как раз эти-то особо обаятельные для нас страницы своей красотой наиболее разуверяют человека в возможности сохранить свою особость, свою мысль – быть собою, пусть, может быть, миражным, но единым и несоизмеримым. Нет, – говорят они, – будь конем и бубенцами, будь белой пургой, будь каляным бельем, которое мертво трепыхается сквозь эту пургу на обледенелой изгороди, живи за всех, думай за всех, только не за себя, потому что все допустимо, все, может быть, есть и на самом деле, только не ты, понимаешь ли – не ты!

Толстой не мог изобрести для своего буддизма символа страшнее и безотраднее, чем его *труд*. Эстетически этот *труд, им обожествленный*, есть лишь *черный камень Сизифа*.

Катайте его, люди, до устали и без устали. Множьтесь, если уж так хотите, но лишь затем множьтесь, чтобы успешнее, т. е. безнадежнее, катать свой камень. Это, во всяком случае, поможет вам не думать, а главное, поможет каждому из вас не сознавать себя самим собою. Это поможет вам даже примириться с единственным остатком самости, который я еще оставляю вам, т. е. страхом смерти. Да и зачем вам еще *своя* мысль, люди, когда я, *ваш пророк*, один за всех и раз навсегда передал вам *мое*

великое отчаяние? Этого ли вам мало?

О, пророк! Магомет оставил своим людям, по крайней мере, черную Каабу[256]. И вот правоверные идут со всего мира к ней: они разуваются, целуют камень, они плачут, но потом все-таки уходят к себе курить наргиле[257] и целовать своих гурий. Но зачем же хочешь ты, о, пророк наш, чтобы мы и молились на черный камень Сизифа и беспрерывно катали его?..

Достоевский болел, и много болел, и притом не столько мукой, сколько именно *проблемой* творчества. Черт все хотел осилить его, раздвоив его *я*: divide et impera[258]. Юноша Достоевский дебютировал Голядкиным, и почти старик ушел от нас в агонии Ивана Карамазова. В промежутке уместилась целая жизнь, и какая жизнь, но Достоевский все же удалился осиленным.

В Иване последняя карта была бита, и напрасно вчерашний послушник с румяными щеками пойдет еще на поминки есть блины в недрах штабс-капитана Снегирева[259]. Черт сделал свое дело чисто, и Достоевский кончился.

И так исполины боролись; не побеждая, исполины все же успевали вас морочить. Но поистине плачевна была после Гоголя судьба слабых и лишь неумеренно чутких душ.

Чехов соблазнился перспективой овладеть жизнью на почве своей изощренной чувствительности. Он задумал наполнить эту жизнь собою, населить ее своими настроениями, призраками, все маленькими Чеховыми.

И, Господи, как безмерно пуста должна была, вероятно, подчас казаться Чехову его душа, столь легкомысленно и бесплодно размыканная по желтым ухабам Москвы, по триповым диванам, пятнам скатертей, ошибкам телеграфистов и лысинам архиереев! Чехов был сластолюбив, и жизнь, защекотав и заласкав его, ушла от него осиленная и неразгаданная, ушла, оставив между его сбитых подушек только свои нежные и раздушенные перчатки. И вот, смутно сознавая, что это что-то да не то, Чехов сжимает в теплой и влажной руке чахоточного эти перчатки, но ему только тоскливо и страшно.

Как странно после всех этих писателей читать снова Лермонтова, особенно прозу Лермонтова.

То ли обещала нам, кажется, эта крошечная «Тамань»? Недаром же Чехов так любил именно «Тамань» и так бесплодно мечтал написать вторую такую же. Сколько надо было иметь ума и сколько настоящей силы, чтобы так глубоко, как Лермонтов, чувствуя чары лунно-синих волн и черной паутины снастей на светлой полосе горизонта, оставить их жить, светиться, играть, как они хотят и могут, не заслоняя их собою, не оскорбляя их

красоты ни эмфазом слов, ни словами жалости, – оставить им все целомудренное обаяние их безучастия, их особой и свободной жизни, до которой мне, в сущности, нет решительно никакого дела. Или в последней сцене покинуть на берегу слепого мальчика, так и покинуть его тихо и безутешно плачущим и не обмолвиться напоследок ни словом о родстве своем с этим одиноким, этим бесполезно-чутким, мистически-лишним созданием насмешливого бога гениев.

Господа, я не романтик. Я не могу, да вовсе и не хотел бы уйти от безнадежной разоренности моего пошлого мира. Я видел совсем, совсем близко такие соблазнительные бездны, я посетил – и с вами, с вами, господа, не отговаривайтесь, пожалуйста, – такие сомнительные уголки, что звезды и волны, как они ни сверкай и ни мерцай, а не всегда-то меня успокоят.

Но сила всегда нравится, и если смешно спорить с прошлым, а тем более звать его – и откуда, я бы хотел это знать, может оно прийти, – то иногда им, этим прошлым, трудно не залюбоваться.

Цельность лермонтовской мечты для меня, по крайней мере, обаятельна.

Право же, успокоительно думать, что еще так недавно люди умели любить жизнь, не размыкиваясь по ней до полной выморочности, до того, что у них нет уже ни одного личного ресурса, кроме того, что каждый боится *именно своей смерти*. Так нравятся у Лермонтова эти точно заново обретенные *вещи-мысли*: лицо слепого, паутина снастей, тихо сидящая на берегу белая женская фигура, законность нашего безучастия к тому, о чем мы только говорим, и т. д.

Эти вещи-мысли бывают иногда значительны, но *всегда* и непременно они светлы и воздушны. Вот в чем их обаяние.

И невольно поражают нас эти вещи-мысли после столь обычных и неизбежных теперь вещей-страхов, вещей-похотей с их тяжелой телесностью навязчивых, липких, а главное, так часто только претенциозных.

Лермонтов понимал, что если он хочет сохранить свое творческое *я*, то не надо идти в кабалу к жизни *всем своим чувствилищем*. Вот отчего для него существовала одна эстетическая связь с жизнью – чисто интеллектуальная.

Брезглив, что ли, был Лермонтов? Только ему всегда нужен был фильтр для той душевной мути, которую мы теперь так часто оставляем бить высоким фонтаном.

Если Лермонтов кажется иногда холодным и эгоистичным, это, во всяком случае, имеет, по-моему, не только глубокое, но и разумное основание. Дело в том, что постоянное раздумье не было для него стендалевской позой, оно было его самозащитой,

это был сознательный противовес печорински-нежной душевной организации поэта.

Люди Лермонтова были только его мыслями о людях. Вы можете отыскивать их сами в жизни, а поэт скажет вам только, что он думает о тех, которых он видел. В Грушницком незачем, в сущности, искать сатиру, тем менее пародию на героя. Это просто мысль, и даже скорбная мысль о человеке, который боится быть собою и, думая, не хочет додумываться до конца! Смерть Грушницкого, во всяком случае, прекрасна. Так не высмеивают людей.

Любил Лермонтов замыкать свои главы мыслью, не сентенцией, а именно мыслью.

Вот вам, например, «Фаталист». При чем бы тут, кажется, мысль и как бы не смириться ей перед тем положением, где она уже решительно пасует. Но мысль для Лермонтова серьезна – она не уступит ни фантазии, ни страху, ни агностицизму смирения.

Она отступит только перед риском, перед действием. А слово найдется для нее хотя бы и у Максима Максимовича.

> – Да-с, конечно-с! Это штука довольно мудреная! Впрочем, эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны или не довольно крепко прижмешь пальцем.

Вас это смущает, вам хочется, чтобы мысль была непременно романтически глубокой. С какой стати? Именно мысль дает окраску и юмору Лермонтова: оттого так и интересна была его редкая проза.

Тамань замыкается юмористически:

> Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности?

Вдумайтесь в эти слова. В них нет еще гоголевской *тоски*, Лермонтов не знает ни его *стыдно*, ни его *страшно*, ни его *скучно*. Он решительно чужд болезненной гордыни того юмора, который на словах величается горечью своих афоризмов, а на деле устраивает себе компромиссики с той же жизнью, то обогревая одного из Башмачкиных, то обнимая одного из Голядкиных.

Лермонтову дела нет ни до Голядкиных, ни до афоризмов.

Все эти гоголевские, столь классические теперь, настроения мало бы сказали его зоркой и иронической мысли. Лермонтов не жалеет других, потому что не умеет жалеть и самого себя, а главное, потому, что он сам, Лермонтов, – Печорин, поскольку он

– только он, а не мысль – ничтожен и безнадежно сер, – и что он нисколько не сто́ит как *личность* ни придуманной позы, ни дружеских объятий.

Люблю ли я людей или не люблю? А какое вам, в сущности, до этого дело? Я понимаю, что вы хотите знать, люблю ли я свободу и достоинство человека. Да, я их люблю, потому что люблю снежные горы, которые уходят в небо, и парус, зовущий бурю. Я люблю независимость, не свою только, но и вашу, а прежде всего независимость всего, что не может сказать, что оно любит независимость. Оттого-то я люблю тишину лунной ночи, так люблю и так берегу тишину этой ночи, что, когда одна звезда говорит с другой, я задерживаю шаг на щебне шоссе и даю им говорить между собою на недоступном для меня языке безмолвия. Я люблю силу, но так как вражда часто бессмысленна, то противоестественно и ее желать и любить. Какое право, в самом деле, имеете вы поить реку кровью, когда для нее тают чистые снега? Вот отчего я люблю силу, которая только дремлет, а не насилует и не убивает… Что еще? Смерть кажется мне иногда волшебным полуденным сном, который видит далеко, оцепенело и ярко. Но смерть может быть и должна быть и иначе прекрасной, потому что это – единственное дитя моей воли и в гармонии мира она будет, если я этого захочу, тоже золотым светилом. Но для этого *здесь* между вами она должна быть только *деталью*. Она должна быть равнодушная.

Белый экстаз

Странная история, рассказанная Тургеневым

Между тургеневскими девушками есть три, которые стоят особняком. Чистые, сосредоточенные и одинокие, они странно похожи на статуи.

И точно, каждая из них, пережив лихорадочно-сумбурную ночь экстазов и обид, с рассветом вернулась на свой цоколь, а когда художник поднял наконец с подушки чадную голову, то из зеленых впадин глины на него глядело лишь какое-то тревожное воспоминание о неоправданной жизни.

Неподвижные лица; цвет кожи и волос, лишенный оттенков и игры – что-то сплошное, матовое или черное; глаза, постоянно и прямо устремленные в глаза собеседника, – глаза, которые в то же время как будто видят что-то другое, чем-то другим озабочены; лоб странно выпуклый – точно каменный; способность обращаться в статую в минуты равнодушия или, наоборот, крайнего отчаяния; застывшее выражение удивленности от сознания полного несоответствия с окружающим – и, наконец, непроницаемая, точно каменная, душа.

Вот черты, которыми обрисовал Тургенев сначала несчастную Сусанну, потом спутницу юродивого из «Странной истории» и, наконец, Клару Милич.

Если вы читали Тургенева внимательно, то вас, наверное, поражала не только жуткая *одинокость* этих девушек, но временами и их несколько тяжелая статуарность, точно иго, от которого они во что бы то ни стало должны и никак не могут освободиться. А между тем не успели мы вместе с Аратовым отдаться Кларе и вместе с Фустовым[260] поверить Сусанне, как эти девушки уже оскорбились своей неудачной попыткой *быть как все* и уходят от нас опять туда же, в зеленую глину, которая одна так покорно и любовно умеет отпечатлеть их нежные формы.

Но я не намерен останавливаться долее на этой любопытной особенности тургеневского творчества. Тем более что меня занимает лишь одна из его тихо дышащих статуй, та, про которую когда-то он рассказал нам странную историю.

Да и то занимает не как *мысль* художника, а лишь как его назойливое воспоминание, как беспокойная тень мертвой, которую пришлось-таки успокоить панихидной службой рассказа.

Я хотел бы увериться, что *она*, эта Софи, была именно тою самой дочерью откупщика, который говорил, что «риск –

благородное дело». Да и отчего ж бы не так? Видел же Кропоткин на выходе героиню «Дыма»[261], в тот день еще только что отрешенную фаворитку.

Я хочу себе представить, как осенью 1868 г. из окон своей виллы в Баден-Бадене сквозь частую сетку дождя, в еще не разошедшемся утреннем тумане, Тургенев увидел два пятна случайных пешеходов и как, увидев их, он почувствовал смутную тревогу, – а следом, сами собой и уже не из тумана, а из забытья выплыли к нему два таких же, только давних пятна на размытом черноземе, – выплыли милые, зовущие, упрекающие, такие же фантастически-притягательные, как и вся его, отсюда еще более близкая и еще более загадочная, родина.

А следом, как по заказу, пошла для чего-то разматываться перед ним и вся пестрая ткань забытого. И особенно ярко запечатлелась та девушка, которой ему стало когда-то до боли *жалко*.

Он увидел Софи на коленях сквозь щель в переборке постоялого двора; увидел скользкий сапог юродивого, тряпочку в ее красных пальцах… потом бал… лампы, лампы… бирюзовый крестик на черной бархатке и, наконец, опять-таки *ее*, Софи, но такою, как она вышла к нему в первый раз и когда голубое платье падало прямыми складками на ее маленькие ножки.

Мне нужна сегодня не иллюзия вымысла, а вся непосредственность и, главное, вся безусловность *воспоминания*. Как хорошо, если бы ее даже звали Софьей и если бы точно в памяти Тургенева сгорала именно ее, а не чья другая молодая, серьезная и насторожившаяся жизнь.

И пусть это будет не повесть, а только рассказ, сдержанно–простой и отчетливый и которому не одни годы, но и подлинность его материи придали это его особое меланхолическое обаяние.

В зажиточной дворянской семье, где-то в южнорусской провинции, выросла без матери красивая девушка. Хотя Софи едва минуло семнадцать лет, но ей приходится уже хозяйничать, возиться с младшими детьми, принимать и выезжать.

Она – тоненькая с неподвижными и неровными бровями на детски-пухлом личике, вся молчаливо-внимательная, и у нее привычка держать локти неловко и строго прижатыми к узкому стану. В Софи столько искренности, что первое чувство, которое она пробудила в Тургеневе, когда он ее увидел, была глубокая жалость. Между тем по виду Софи живется хорошо: ее любят, балуют и готовы сватать. Девушку тревожат, однако, особые, совсем недетские мысли, даже не те мысли, которые так часто пробуждаются в ранней молодости.

Софи не фантазирует, она не мечтает и даже не сомневается.

Она бесповоротно додумалась до того, *что надо делать*; не знает только, как ей *найти* этот единственный путь угождения Богу. На ее полудетском языке ей нужен *наставник, вождь*, но не затем, чтобы что-нибудь ей толковать, а только чтобы дать живой пример того, чем она хочет быть, и доказать ей, что это возможно.

Идеал Софи это – сказочный царь, который велел себя похоронить под церковной папертью, чтобы как можно больше людей его потом топтало. Но царь хотел быть таким *не чувствуя*, в мечте, а для Софи мечта – вздор, и она, напротив, хотела бы *чувствовать унижение*.

Самоотверженность – вот начало веры, а для этого, опять-таки на полудетском языке Софи, – надо *до тла искоренить гордыню*, откуда все зло в человеке. Софи не замечает насмешек. Она будет искать своей правды на балу или в кабаке, где придется, – это ей все равно. А попытки зародить в ней сомнение ее не сердят и даже не волнуют, они просто кажутся ей незанимательными и отскакивают от нее, будто при этом она становится каменной. Дело в том, что собеседник, заговорив с ней о чуде и явлении мертвых, никак не мог понять, что здесь вовсе не одно мнение сталкивается с другим мнением, а мнение натыкается на решимость, мимолетная догадка на неустрашимую жажду веры; ирония хочет помериться с ярким будущим, которое, наполняя душу Софи, заставляет ее лишь *безмерно изумляться*, а вовсе не трепетать даже. Но не все – бальные кавалеры. Софи находит себе и наставника. Это – полусумасшедший бродяга, безобразный и грубый мужик, эпилептик, медиум и юродивый. Ему вовсе не нужно служанки, но Софи становится его служанкой, бросив для этого тайком, может быть даже обманом, семью, свет, привычки и воспоминания. Этого мало. Она, чистая, в глазах грубых людей, среди которых приходится ей водить прозорливца, имеет вид не то его наложницы, не то грешницы, замаливающей прошлое. Но ей все равно – она не смущается ни грязью, ни кабаком, ни кривой хамской усмешкой, ни гнойной раной: она боится только одного – попыток вернуть ее к прошлому довольству. Лицо Софи за два года ее скитаний потеряло свою детскую припухлость. Зато к прежнему задумчиво-изумленному выражению присоединилось другое, решительное, почти смелое *«сосредоточенно-восторженное выражение»*.

Когда в конце концов Софи все-таки *вернулась* домой, она затворилась в себе и через короткое время умерла, так и не выходя из своего *молчания*.

Вспоминая о ней, Тургенев (хотя и не от своего лица, по обыкновению) говорит так:

> Я не мог не сожалеть, что Софи пошла именно этим путем, но отказать ей в удивлении, *скажу более, в уважении*, я не мог.

Равнодушный, даже несколько брезгливый тон этого суждения меня радует. Тургенев не сочинил свою героиню, иначе откуда бы взялся у него этот дендизм?

Нет, он действительно знал ту, чья ему припомнилась странная история. Значит, точно она была и водила по кабакам эпилептика в веригах.

Это меня радует – да иначе, может быть, я не захотел бы и вдумываться в проблему белого экстаза.

В решимости Софи нас поражает прежде всего та форма, в которую она вылилась. Но как раз форма-то и не была случайной. Она имела свой и даже значительный смысл.

Как ни пошла казалась та жизнь, которую изображал Тургенев, но в ней не было именно того, что делает особенно страшной пошлость хотя бы французской жизни. В ней никогда не было традиционной морали, прилично-сентиментального лицемерия и классовой, буржуазной застылости отношений.

И Софи, и мать ее, и ее бабка, и все знали *одну* веру, веру своих нянек, веру рабынь. Это была вера в божественное страдание, завидное уже тем, что оно *вольное*, а не подневольное, как у всех этих нянек и их присных. Они и молились все на одну и ту же потемневшую икону с медным сиянием и длинными глазами на лице Богородицы, которое склонялось к предвечному младенцу, как слишком тяжелая от небесных слез георгина.

И никто, кроме самого безобразного, самого грязного и самого безумного из подобий Бога, не имел *больше прав* стать наставником для девушки, искавшей правды перед большеголовым и старчески неподвижным младенцем старой иконы.

Не в том было дело, каким младенца когда-то изобразили, а в том, каким стал он среди молящихся.

Между юродивым и его изумленной рабыней была слишком близкая связь, и шла она через что-то непонятно-отверженное, уродливое и воистину страдавшее.

Да… Но ведь сама-то Софи, как мы знаем, была особенная. У нее не было ни простого сердца, ни рано взятого жизнью в кабалу робкого и темного ума ее няни.

Да и не горе привело ее к иконе. На свое испытание Софи пришла любимая и от «счастливой» жизни.

Объяснение, таким образом, усложняется. Вы говорите: «У Софи была вера».

То-то, была ли у нее вера? Может быть, и чуда-то она добивалась так жарко именно оттого, что прозревала всю недоступность чуда для своего *закрытого* сердца?

Софи умерла молча, и мы не знаем, сподобилась ли она уверовать, как хотела. Во всяком случае, она могла бы нести к алтарю только теософическое изумление ребенка.

«Душ мертвых нет; они бессмертны и могут явиться, когда захотят… Они постоянно окружают нас».

Постойте… Тогда, значит… Софи была больная, визионерка? Как знать? Тургенев видел ее только послушной, бодрою и рабочей. Да и что бы объяснило слово *болезнь*?

Тургенев пробует сопоставить правду Софи с другой правдой.

Ответ, может быть, именно здесь.

Он говорит:

«Я не *осуждал* ее, как *не осуждал* впоследствии других девушек, также пожертвовавших всем тому, что *они* считали правдой, в чем *они* видели свое призвание».

Но различие слишком уж глубоко.

Те, другие девушки не только искали правду, но им казалось, что они и нашли ее.

Их *правда* осуществляла *право* других людей на счастье. И только нетерпеливая мечта о *счастье* многих, если можно, так даже всех, и придавала смысл жизни и подвигу «тех девушек».

Но при чем же *счастье*, если ищешь понять спутницу юродивого? Я скажу даже более: при чем в ее испытании самая *любовь к ближнему*, все равно, в форме ли *мистической*, какою выстрадали ее *христиане*, назвав *любовью к Богу*, или в форме *метафизической*, какою признают ее *социалисты*, уча нас любить *человечество*.

Бедной Софи нечем было любить Бога. Она жила одним изумлением, одной белой радостью *небытия*, о которой людям говорило только ее молчание. И если экстаз придет увенчать ее вольное испытание, он будет беспредметен, – он будет только холоден и ослепительно бел. Самая идея спасения не была доступна ей, потому что она не знала *вкуса в счастии*, да и очищающая сила страдания, что сказала бы она сердцу, еще не познавшему сладости греха? Но что же остается, наконец, для оправдания этой маяты, этой бессмыслицы? В самом деле, скажите, зачем тряпка с маслицем ражему аскету и зачем искупление ребенку?

Есть еще одна возможность…

Может быть, в изысканном *аскетизме* этой незаметной, этой слившейся с массою подвижницы следует видеть лишь *эстетизм* высшего порядка?

Исканье исключительной, выше наслаждения ею и выше даже ее понимания стоящей Красоты?

На лице Софи рядом с изумлением, которое продолжало на нем оставаться, застыл восторг. И восторг этот она купила *волей*, той самой гордой волей, с которой раньше хотела бороться как с началом всех человеческих зол.

Вспомните только, как загорелое лицо Софи сделалось решительно и даже смело. И точно. В основе искусства лежит как раз такое же, как и в жизни Софи, обоготворение невозможности и бессмыслицы. Поэт всегда исходит из *непризнания жизни*…

А что вы думаете? Может быть, эта девушка и в самом деле разрешила для себя задачу высшего из искусств, искусства жизни. Она побрезгала взять мрамор, чтобы сделать из него кружево, или жилу, чтобы заставить ее петь, – она взяла материал самый упорный в мире и желанием вытравила из него все, на чем держалась его косность: она выжгла из него ласку и память.

Правда, она не успела кончить. Ее прервали. Она умерла. Но ведь это только деталь. Вслед за одной Софи придет другая – и из той навозной жижи, по которой первая тащила своего грузного спутника, она, может быть, вылепит Бога.

Нет… И этим, увы, не разрешится проблема белого экстаза. Нет искусства, и нет даже вообще искания красоты без единой хотя бы минуты торжества. Искусство всегда эгоистично – и оно радуется самой живой и непосредственной радостью. Итак, осталась одна *неразрешимость* муки.

Социальный инстинкт требует от нас самоотречения, а совесть учит человека не уклоняться от страдания, чтобы оно не придавило соседа, пав на него двойной тяжестью.

Нет страдания великого и малого, достойного и недостойного, умного и неумного. Все страдания равно справедливы и священны.

Но если *вольное* страдание *сознательно бесцельно*, если оно ничего не ждет ни для себя, ни для других и ничего не выкупает, если оно *просто страданье*, оно удел только избранных.

И только избранные умирают молча, в одиноком изумлении.

Иуда

Иуда, новый символ

I. Обаяние Достоевского

Леонид Андреев принадлежит к поколению, воспитанному на Достоевском. Не на том Достоевском, которого когда-то ссылали в Сибирь, а потом держал в кабале Катков и на которого можно было сердиться за «Бесов» или «Дневник писателя», – а на другом, отошедшем ввысь и давно уже лучезарном поэте нашей совести.

Русский писатель, если только тянет его к себе бездна души, не может более уйти от обаяния карамазовщины, как некуда в пустом доме уйти мне от лунного лика и от своей черной тени, зараз и жуткой и комичной.

Описания у Леонида Андреева почти всегда кажутся экзотическими. Это зависит от его манеры писать и своеобразного отношения к жизни: природы.

Сцена тоже избаловала его своими эффектами. Но в сущности, новому Иуде нечего делать ни с Иудеей, ни с Галилеей. Стоит пробежать несколько страниц из Юшкевича[262], чтобы почувствовать, что герой новой повести никогда не читал и Великой книги. Эта одинокая душа не знала вчерашнего дня, и если за нею были века, то они ушли целиком лишь на то, что жалобно стонущий ветер гонял ее по степям, как перекати– поле.

Тоска и стихийность Иуды слишком понятны и близки нам, чтобы искать их на Мертвом море, а силу для жизни он черпал не из обетования, а лишь из своей, т. е. нашей же, бог весть откуда налетевшей мечты, уродливо повлекшей за собою у Иуды предательство.

Я говорю, конечно, лишь о концепции Леонида Андреева, а не о библейском или историческом лице, о котором не стоит и рассуждать по поводу измышлений художника.

Но преступник, в котором слились мечтатель и мученик, поруганная и изуродованная жизнью любовь, с которой даже смерть не может снять личину ненависти; месть и предательство, которые неотступно молят о чуде и ненасытимо жаждут собственного посрамления, это ли не тот я, которого когда-то учил нас видеть и прощать в *других* Достоевский?

По природе своего таланта Леонид Андреев лишь *изображает* то, что Достоевский *рассказывал*, и внутренний человек заменен у него подобным ему, но внешним; но тем

значительнее выходит в повести портрет Иуды:

> Одна сторона его [лица] с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки. На другой же не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая; и хотя по величине она равнялась первой, но казалась огромной от широко открытого слепого глаза. Покрытый белесой мутью, не смыкающийся ни ночью ни днем, он одинаково встречал и свет и тьму; но оттого ли, что рядом с ним был живой и хитрый товарищ, не верилось в его полную слепоту.

Вы видите, что это не столько живописное внешнее выражение, сколько моментальный снимок, сделанный с «внутреннего человека» в тот миг, когда процесс разлада дошел в нем до мучительного безобразия.

Но уже Достоевский и не раз объяснял нам, как в одном гнездилище могут совмещаться обе Иудины натуры; и ядовито-колющая и мучительно-раздавленная. Сначала жуткое содружество это было указано нам в человеке из подполья, потом перед нами прошел Фома Опискин, самодур и вчерашний шут, истязатель и страстотерпец, и, наконец, сын Федора Павловича Карамазова и Елизаветы Смердящей олицетворил собой весь ужас той душевной *неслитости*, которая обрекла на предательство и нового Иуду.

Загадка «двух личин», которую Леонид Андреев, даже не пробуя решать, так великолепно *иллюстрировал*, волновала Достоевского всю жизнь.

Это она-то и создала под его пером и вечного мужа, и отца Илюшечки, и Лебядкина, и Ипполита Терентьева[263]. Не только общая характеристика, но и *обрисовка действий* андреевского Иуды сильно напоминает нам Достоевского. *Смесь шута и самодура*, этих столь определительных типов нашей натуры, выражалась в его поэзии двояко: в моменте активном – давая *выверт*, а в пассивном – *надрыв*.

Вспомните Порфирия и его игру с Раскольниковым: например, подготовленный им «сюрпризик». В таком же роде был и фокус-покус штабс-капитана Снегирева с деньгами Алеши Карамазова; вывертом является бескапсюльный пистолет Ипполита Терентьева, вывертом – бритва в дрожащих пальцах Трусоцкого[264], который никогда не убьет; таковы же бегство Настасьи Филипповны из-под венца и предсмертная записка Кириллова. Но верхушку в этом роде составляет бешеный выпад

того же Кириллова, когда за минуту до смерти он вонзает зубы в мизинец Петра Верховенского[265].

Надрыв является у Достоевского то как реакция против *бунта, выверта, фокуса*, то отдельно от них.

Надрыв – это пьяные слезы Мармеладова; надрыв мелькает и в тоскливой побежке спущенного с лестницы Голядкина, и на мокром лице Снегирева, когда с торжеством и испугом оглядывается он на следы своего неожиданного бунта. И наконец надрывом звучат равно: и первое мучительное «ты», обращенное Сонечкой к Раскольникову, и истерика человека из подполья с ее эротическим разрешением.

По-моему, не только нельзя понять андреевского Иуды, но нельзя на минуту даже поверить, что Иуда – точно человек, а не сплошное риторство, если не толковать его себе именно в этих схемах мысли Достоевского: *выверт и надрыв*.

Возьмите только извивающуюся лживость Иуды и его ненасытную жажду дурачить людей. Разве не кажется вам, когда их то пропускают сквозь себя прозрачные глаза Фомы, то вбирает в себя этот однозвучно-громкий и одноцветно-яркий Петр, что вы не раз уже видели Иуду и у Достоевского, хотя в более скромном и бытовом обличье? Не так ли дурачил Мышкина припадавший к нему Лебедев, или Димитрия и монахов старый Карамазов, или, наконец, Павел Павлович Трусоцкий великолепного Вельчанинова?

А когда Иуда мечтает о дружбе с лучшими и высшими и под покровом ночи надрывается над своей отвергнутой любовью, не вспоминаются ли вам, и с особой назойливостью даже, опять-таки выстраданные Достоевским идиллические и всхлипывающие мечтаньица его замухрышки, размякшего бессонной ночью в жарком одиночестве своего подполья?

II. Искусство Леонида Андреева

Но Леонид Андреев и не может, и не хочет быть вторым Достоевским. Его рано отравили другие сны.

Он боится судить, потому что ему велели не прощать, а он чувствует, что, начни он судить, и какая-то сила поднимется в нем и заставит и простить и оправдать.

Но Леонид Андреев и заговорил-то, лишь полюбив *то*, чего Достоевский никогда не замечал, – полюбив природу *не-я* и исполнив это *не-я* мистической жизни. Как от остроглазого страшилища бежал когда-то Достоевский от красоты. Недаром Свидригайлов так пугал его своей масочной, отвратительной красивостью. И вспомните только, чем были для Достоевского

чары Грушеньки, на которую смотрят оба Карамазова, или красота Настасьи Филипповны, обнажившая в князе Мышкине больного идиота, наконец, обаяние Ставрогина, которое сеяло вокруг себя только позор и несчастия и так страшно окончилось намыленным шнурком.

У Андреева, наоборот: вся трагедия Иуды заключена, как в зерне, в его *безобразии*. А рядом с этим красоту, пускай всепокоряющую и единственную, видит Леонид Андреев там, где столько вер и вдохновений упивалось и упивается безмерностью добра и правды.

Достоевского интересовал только грех, его волновало одно только «как ты смеешь!», и он хищно следил за путями совести, уча нас распутывать самые сложные узлы страстей и интересов. Это и сделало Достоевского великим повествователем, потому что только серьезный и даже *намеренно некрасивый рассказ* может научить нас разбираться в волнующем хаосе жизни, призванной к ответу.

Но что сделал бы со схемами обвинительного акта, или покаянной молитвы, или даже страстной исповеди Леонид Андреев, если его замучили контуры, светотени, контрасты, сгущения теней и беспокойные пятна? Жизнь души мыслится им чаще всего в тех формах, в которые отлилась окружающая ее природа. Иногда у Андреева не различить даже камень от человека; но это вовсе не артистическая причуда, а вполне правдивое и серьезное изображение того, что и мы можем иногда почувствовать.

Сила Леонида Андреева в его *контурных* сценах. Вот, например, одна из этих «не наших» *силуэтных жизней*.

Речь идет о камне.

> Тяжелый, он ударялся коротко и тупо и на мгновение задумывался, потом нерешительно делал первый скачок – и с каждым прикосновением к земле, беря от нее быстроту и крепость, становился легкий, свирепый, всесокрушающий. Уже не прыгал, а летел он с оскаленными зубами, и воздух, свистя, пропускал его тупую, круглую тушу. Вот край – плавным, последним движением взмывал кверху и спокойно, в тяжелой задумчивости округло летел вниз, на дно невидной пропасти.

А вот рядом, тут же, силуэты людей, даже более – силуэты индивидуальностей:

> Бросив свой камень, Петр откидывался назад и так

> следил за его падением, – Иуда же наклонялся вперед, выгибался и простирал длинные шевелящиеся руки, точно сам хотел улететь за камнем.

У Леонида Андреева нет анализов. Его мысли, как больные сны, выпуклы: иногда они даже давят, принимая вид физической работы.

Вот в доме Лазаря, стоя в дверях, Иуда заслушался Учителя. Обаяние Иисуса становится для него столь непосильно ярким, что мысль о предательстве, уже не отклонимом, с этого часа начинает в его душе свою проклятую постройку.

> Иуда забрал в железные пальцы всю душу и в необъятном мраке ее, молча, начал строить что-то огромное. Медленно, в глубокой тьме, он поднимал какие-то громады, подобные горам, и плавно накладывал одна на другую; и снова поднимал и снова накладывал; и что-то росло во мраке, ширилось беззвучно, раздвигало границы. Вот куполом почувствовал он голову свою, и в непроглядном мраке его продолжало расти, огромное, и кто-то молча работал: поднимал громады, подобные горам, накладывал одну на другую, и снова поднимал…

Чтобы этот кошмар не раздавил Иуды, художник разрешает его тут же прелестью непосредственной жизни, хотя мысль и ее таинственно преображает в будущее: «И нежно звучали где-то далекие и призрачные слова».

В «Иуде» мало красок. Но тем поразительнее эффекты его выжженностей и обугленностей.

И когда мы забываемся вместе с ним в каменистом овраге, под тихое западание ночи, нас бесконечно тешит мысль, что одиночества, которого мы так боимся, в сущности, нет, потому что *я* и *не-я*, хотя бы в мечте художника, но могут сливаться бесследно.

> И впереди его, и сзади, и со всех сторон поднимались стены оврага, острой линией обрезая края синего неба; и всюду, впиваясь в землю, высились огромные серые камни – словно прошел здесь когда-то каменный дождь и в бесконечной думе застыли его тяжелые капли. И на опрокинутый, обрубленный череп похож был этот дико-пустынный овраг, и каждый камень в нем был, как застывшая мысль, и их было много, и все они думали – тяжело, безгранично, упорно.

Повесть Леонида Андреева насыщена и контрастами, но контрасты эти – только ощутимые, и возникают они непосредственно и даже неизбежно в плывущих дымах его фантазии.

Фома и Иуда глядят; Иуда дружит с Магдалиной; Иуда кланяется перед розовым затылком Анны…

И сколько их еще более характерных!.. И нет между ними ни логических противоположностей, ни риторских антитез. Зато часто они – лишь безумное или нелепое, иногда даже кощунственное сцепление голосов, жестов, мук, наименее гармонирующих друг с другом.

А прозрачны они до того, что сквозь них не утаится никогда и душа поэта с ее укором и ужасом.

III. Зарождение Иуды

Творчество, которое живет приливом непосредственных впечатлений, пользуется обыкновенно одним из следующих двух приемов. Или поэт, точно оберегая мой ум от всякой неожиданности, дает ему только знакомое и привычное. Или же, наоборот, то и дело руша привычные для нас схемы, он тешит меня небывалой группировкой впечатлений и самым неожиданным разобщением содружеств, которые ежедневность и, может быть, даже наследственность приучили меня считать особенно прочными. Летом, в пыльное после обеда <время> с площадки вагона я смотрю на следы внезапно налетевшего дождя; и все, что было черно, становится тогда чернее, а что было зелено – еще зеленее.

А вот босая работница, ступая уверенно и быстро, несет через барский двор на кухню петуха, головою назад и плотно зажав его под мышку.

Я пересказал два случайно припомнившихся мне изображения из «Воскресения» Л. Толстого. Отчего эти обычнейшие из схем в словах художника стали прекрасными? Кажется, Толстой только и сделал, что лаком покрыл кусочек пошлейшего из миров, а между тем для меня это уже не только особый мир, но и *мой* мир, – мало того, это – самая подлинная часть того мира, который нельзя было ни создать, ни понять, ни любить, если бы меня не было на свете.

Теперь откроем «Иуду».

> Затолклись, захлопали, застучали другие голоса – точно развязал кто-то мешок с живыми, звонкими голосами, и они попадали оттуда на землю, по одному,

по два, целой кучей. Это говорили ученики. И покрывая их всех, стукаясь о деревья, о стены, падая на самого себя, загремел решительный и властный голос Петра.

Вот Иуда смотрит в окно караульни на поругание Учителя:

> Поднялся сильный хохот, и Иуда так же улыбнулся – точно чья-то сильная рука разодрала ему рот. Это был *обманут рот* Иуды.

Вот Иуда перед распятым:

> …какое подлое сердце у Иуды! Он держит его рукою, а оно кричит: осанна, так громко, что вот услышат все. Он прижимает его к земле, а оно кричит: осанна, осанна!..

Здесь перед нами прием творчества, как раз обратный тому, которым мы любуемся у Толстого. Андреев не бережет, а, напротив, с особой радостью рушит привычности, а взамен заставляет меня искать в мире новых сцеплений и слитий, наподобие тех, которые так прихотливо слагаются вокруг меня вечером из отовсюду нахлынувших теней.

Иуда весь создан из разрушенных привычностей и не слитых даже, а только уродливо сцепившихся впечатлений. Оба глаза, обе половины лица живут у Иуды по-своему, рука его давит к земле сердце, а чья-то другая рука разжимает в улыбку его обманутый рот. Когда Иуда движется, у него будто целый десяток ног, а ночью мятежные сны, чудовищные грезы и безумные видения на части раздирают его бугроватый череп.

Слушая Христа, Иуда забрал в железные пальцы всю душу, а внезапно вырванный из задумчивости приливом тревоги, восторга и ожидания, он

> вздрогнул <…> от испуга, и все у него: глаза, руки и ноги, точно побежало в разные стороны – как у животного, которое внезапно увидело над собою глаза человека.

Но еще страшнее любовь Иуды, о которой пророчит уродливая жадность осьминога:

> огромные глаза, десятки жадных щупальцев, притворное спокойствие – и раз! – обнял, облил, раздавил и высосал, ни разу не моргнувши огромными глазами.

И поистине страшен Иуда при первом появлении своем из небытия, из одной возможности.

Эта грязная волосатая нагота, эти мокрые поцелуи и липкие объятия, эта серая груда тела, из которой в тревожных сумерках вдруг высунутся и побегут куда-то руки и ноги, эти мысли– камни в затылке и, наконец, это молчание, столь безнадежно глухое и не отзывчивое, что перед ним казалась бы правдою и светом самая ложь, сказанная человеческим языком, – все эти *животности*, часто не только не оскорбительные, но даже не приметные для нашего тупого или рассеянного восприятия, накопляясь в нежной душе художника, создали там муку, безобразие и неразрешимость Иуды, т. е. *нашу* муку, *наше* безобразие и *нашу* неразрешимость.

Гейне прикованный

Гейне и его «Романцеро»

I

Когда при мне скажут «Гейне», то из яркого и пестрого плаща, который оставил нам, умирая, этот поэт-гладиатор, мне не вспоминаются ни его звезды, ни цветы, ни блестки, а лишь странный узор его бурой каймы и на ней следы последней арены.

Я полюбил давно и навсегда не «злые песни» Шумана, не «Лорелею» Листа, а лихорадочные «Истории» Романцеро.

Когда Гейне писал их, он был уже навсегда прикован к постели и, почти слепой, в своей могиле из 12 матрацев страдал невыносимо и лишь с редкими перерывами от грызущей боли в позвоночнике и судорог.

Жизнь Гейне стала в это время, помимо муки, какая-то «отвлеченная». Лица друзей уже стирались для него узором обоев; любовь приходила, как сиделка, с состраданием, с услугой, забыв о своих требованиях; смех точно прикрывал судорогу; самый поцелуй уже не томил и не опьянял – это был скорее символ, ускользающая мечта, что-то чужое и случайное…

Жизнь… но уже навсегда без простора, недвижная и без неба… Жизнь – готовая уйти гостья… А лес?.. и его никсы[266] – первые музы Гейне?

Послушайте первую пьесу «Ламентаций»[267]. «Ручей журчит безнадежно, как Стикс, а на его одиноком берегу сидит никса; смертельно бледная и немая, точно каменное изваяние, она кажется погруженною в глубокую печаль. Охваченный состраданием, я хочу подойти к ней, но нимфа быстро поднимается: она только взглянула на меня, – и убегает, а на лице ее ужас, точно она увидела привидение».

Но чем беднее становилась жизнь как восприятие, тем напряженнее искала наполнить окружающую пустоту самая душа поэта. В душной комнате расцветали странные, почти осязательные воспоминания. Фантазия, потеряв свою лесную дикость, обрела взамен ее необычайную, почти болезненную чуткость. Обострилась и ирония; никогда не была она такой злой, ядовитая и богохульная. Музыкальная греза тоже потерпела в душе Гейне резкие изменения, и, конечно, ни разу не подходил он к пределам музыки так близко, как в Nachtliche Fahrt[268]. Но об

этом после. Первая книга «Романцеро» сплошь состоит из пьес, которые, скорее всего, можно назвать балладами. Казалось бы, что именно к книге «Историй» применимы слова французского критика Гейне, что он «дал нам Легенду веков при вспышках магния». Но если вы пристальнее вглядитесь в эту блестящую вереницу призраков, то различите за нею только расширенные ужасом и тоскою глаза больного. Я люблю «Истории» Гейне, потому что это они когда-то унесли у меня иллюзию поэта-чародея и научили угадывать за самыми пестрыми, самыми праздничными из его риз беспомощную и жалкую наготу.

II

Книгу начинает душа старая, но воспоминанием о своей наивности. Фараону Рампсениту надоел ночной вор. Рампсенит поставил дочь сторожить наследственные сокровища. Но увы! Царевна не сберегла не только дедовских, но и собственного: тем не менее весь ее штат рабынь и евнухов заливается хохотом при виде Рампсенита; фараон пришел в гинекей посмотреть на вора, а унесет оттуда только мертвую руку, которая осталась у царевны от похитителя ее сокровища.

Мудрый царь Египта, однако, и тут нашелся. С самодовольной помпой теперь он сам особым эдиктом вызывает вора, обещая сделать его наследником трона и любезным зятем. Предложение принято, и с тех пор уже ничто не тревожит по ночам сына неба («Рампсенит»). Так все на свете улаживается для людей, если они мудры, т. е. не слишком брезгливы. Увы! Зачем и поэт не захотел в свое время быть тоже Рампсенитом?

Между тем душа поэта уходит досыпать свой сон в Сиаме. Здесь тоже ждет ее забота и даже тревога. У сиамского владыки затосковал его любимый белый слон. Ученый астролог предлагает средство, но довольно странное. Слону надо дать кредитив на Ротшильда в rue Lafitte[269] и отправить его с первым же мальпостом[270] в Париж, так как там живет теперь монументальная и белокурая красавица и они со слоном давно уже тоскуют друг о друге (как Сосна и Пальма из «Buch der Lieder»[271]). И вот Махавасант – имя сиамца, – отпустив астролога с дарами, принимается раскидывать умом и туда и сюда, но так как царям вообще тяжело думать, то, ни до чего не додумавшись, повелитель засыпает, а возле, прикорнув, ложится и его любимая обезьяна («Белый слон»). Невозвратимая наивность, жизнь белых слонов, гинекеев, дремлющей пальмы – и все это сквозь призму старческих воспоминаний, отравленной, больной ночью…

А вот и память первого соблазна. Спит душа и видит, что она – герцогиня и танцует в пышном замке Дюссельдорфа и будто кавалер ее как-то особенно гибок и ловок. Только ни за что не хочет он снять маски. Но душа… ведь это еще не та душа, которая будет безнадежно рваться в конце книги из пыточного пламени перед мексиканским идолом, – это еще молодая и своенравная герцогиня. Маска спадает… О, ужас!.. Герцогиня спешит в объятия герцога… Перед нею – палач по прозванью «Горная шельма». Тактичный герцог спасает положение: отныне ловкий кавалер его жены уже не просто палач, а основатель знатного рода («Шельм-фон Берген»).

Но с этих пор для души уже навсегда закрыт тот спокойный, наивный сон, которым засыпала она когда-то среди поклонов астролога и ужимок обезьяны. Ей предстоит жизнь, т. е. борьба, трудности, риск.

В поле идет бой, покуда там, высоко над падающими, на облачных конях носятся валькирии и поют о том, что нет блага выше власти, ни добродетели, которой бы уступало мужество. Бой кончился. Вот и победитель. Он гордо вступает в город; еще вчера ненавистный гражданам, сегодня он принимается с торжеством; бургомистр подносит ключи от города, дамы, улыбаясь с балконов, сыплют ему цветы, а он, наклоняя голову, отвечает им с горделивой уверенностью («Валькирии»).

Между тем в душе уже проснулся поэт – она идет к побежденным. Теперь она, не отрываясь, смотрит на высокую старуху с длинной лебединой шеей. В сопровождении двух монахов эта старуха с самой зари бродит между трупов по полю, где кончилась Гастингская битва[272].

И вот наконец она находит тело убитого короля и, припав к своему мертвому любовнику, покрывает его поцелуями. И на минуту для души вся жизнь ушла в иллюзию одной жаркой ночи. Но вот смолкло детски-набожное пение Эдиты, и больше не веют ее седые космы. Следом ушли и тяжело дышащие монахи с своей холодной ношей («Поле битвы под Гастингсом»).

Остались только вороны, туман и никем не оплаканные трупы – да с ними одинокая, безысходно-пустынная душа поэта… Хотя бы случайный кров!.. Вон там вдалеке мигает огонек. Пойдем туда: это в хижине углекопа какой-то печальный рыцарь качает зыбку, качает и поет. Случайно забрел в хижину заблудившийся на охоте король Карл I, и он баюкает своего будущего палача. Шуршит солома, по стойлам блеют овцы; все было бы так мирно, не проблескивай из черного угла топор. Покуда от его угрозы скрипят разве надломанные сосны, но зловещий облюбовал себе совсем другую сердцевину. Ходит

колыбель, поет рыцарь, а от холода в спине уже шевелятся спущенные локоны на осужденной голове Стюарта («Карл I»).

Эта и две последующих пьесы «Романцеро»[273] отделяют голову от туловища: мне всегда страшно, когда я их читаю. Точно вся жизнь, все силы ума и фантазии, воли – последним притоком крови отделяли голову Гейне – такую светлую, такую прекрасную, от его умирающего, заживо похороненного тела… Минута, и окровавленный венец должен скатиться с белокурых волос короля. Но ирония, этот зоркий сторож, поднимает багетку… И вот перед нами встает целый сонм обезглавленных, а душе хочется смеяться: ее пьянит светлый смех среди этой небывалой феерии: в Трианоне происходит le lever de la reine[274]. Весь штат Марии-Антуанетты налицо – и ни одной головы. Ее нет и у самой королевы, и только потому, конечно, вопреки этикету, она и без завивки. Между тем жизнь идет своим порядком, и все эти фрейлины и гофмейстерины совсем было приспособились к своему безголовью – да солнце случайно заглянуло в комнату и в ужасе отпрянуло («Мария-Антуанетта»). Еще шаг, и душа поэта – все в кошмаре головы, отлученной от тела, – загляделась на плясунью.

О, это совсем Иродиада:

> Ее пляска меня обезумила. Я теряю рассудок.
> Говори, женщина, что должен я тебе подарить?..[275]

Ты усмехаешься? А! Понимаю. Гей вы, драбанты, скороходы! Голову Крестителя! Живо!

Отделенная от тела голова – кошмар больного. Но перед нами вовсе не Иродиада – это другая плясунья; она хочет более живых красот, ее нега должна быть более трепетной, более ощутимой; музыка ее танца требует ноющей скрипки, и чтобы эта скрипка непременно звучала тут же, в самом Париже, ну, пускай хотя бы в Jardin Mabille[276]… Нет, ей никто не дарил головы пророка, этой бедной Помаре, – правда, у нее удивительный выезд, но разве же вы не видите, что лошади везут ее вовсе не au bois[277], а в госпиталь и что завтра это пленявшее нас гибкое тело для пользы науки распластают ее же сегодняшние кавалеры? («Помаре».)

Да, распластают – но ведь это будет еще завтра, а покуда разве не ныли сейчас сладострастные струны?.. Посмотрите, как обаятельна эта свежесть. О, да… Но душе больного эта-то свежесть и кажется страшнее всего, потому что в ней – в свежести – таится и смерть, и разложение. Пусть лучше греза, что-то несбыточное, невозможное… тень, безумие…

И вот душа поэта накидывает капюшон монахини. Перед ее глазами по Рейну в лучах заходящего солнца плывет корабль, и весь он в цветах и зелени лавра.

Среди палубы стоит белокурый и кудрявый красавец, и его затканное золотом по пурпуру одеянье сшито, как теперь уже не шьют. В ногах у златокудрого лежат девять женщин, и все они прекрасны, как мраморные изваяния. А сам он поет так сладко, и лира его звучит так нежно, что песня огнем зажглась в сердце монахини. Горе только в том, что все это: и барку, и певца в локонах, и его муз – монахиня узнала Аполлона – видела здесь только она. И вот, когда корабль исчез за поворотом Рейна, – не стыдясь своего капюшона, Христова невеста бежит, влюбленная, по берегу Рейна, бежит, и, останавливая встречных, она говорит, как безумная: «Добрые люди! Где же она, где эта цветущая барка, и кто же глядит теперь на золотистые локоны Аполлона и слушает его лиру?»

А люди – кто засмеется, кто вздохнет, но все проходят мимо, и ни одна душа не может понять безумной.

Наконец сыскался один добрый человек: он расспросил монахиню поподробнее, и не только расспросил, но даже постарался рассеять ее сомнения. О нет, она вовсе не бредила. Только это не был Аполлон. Знаю, знаю твоего красавца. Точно, рабби Файбиш обольстителен. Положим, не Аполлон, но все же он кантор амстердамской синагоги. Пурпурный плащ? Боже мой… Знаю даже, почем была и материя – по восьми флоринов за аршин; да, матушка! И счет еще не выплачен. Лира?.. Да, рабби Файбиш играет, между прочим, и на лире, но он предпочитает ломбер… Язычник?.. О, настоящий – и в этом отчаяние его родителей. Музы?.. Знаю и муз. Даже дом знаю, откуда он понасажал их в свой плавучий ковчег… Особенно есть там… («Бог Аполлон»).

Пусть этот прохожий – только обезьяна сиамца Махавасанта, но разве же нет в жизни этих ужасающих дублетов?.. Мало того, разве не вся она, жизнь, – один сплошной дублет к тому, что грезилось нам, когда мы знали ее только по сказкам? Глядите, вот они, людишки, с их расчетами и страстишками… Вы не хотите поверить, что, умирая, они падают… они падают… в… Не поймешь даже сразу, народ ли это такой мелкий или мышата… Когда-то в молодости Гейне любил размах. Помните любовное признание, написанное по небесному своду, или гроб, куда положат его любовь и его печаль? Но никогда не был он охотником возводить на степень людей разную мошкару – уж скорее свою породу приравнять к мышиной («Маленький народец»).

В самом деле, если в людях нет ни пафоса, ни гения, чем будут для них и особенно в них высшие из наших идей и святейшие из заветов?

Посмотрите на этих двух рыцарей: что осталось в этом глубоком мещанстве от обаяния принципов братства и равенства? Родина, прошлое, будущее – что такое эти слова теперь для Крапюлинского и многим ли более того для Вашлапского?[278]

> Wohnten in derselben Stube,
> Schliefen in demselben Bette;
> Eine Laus und eine Seele.
> Kratzen sie sich um die Wette[279].

Вот они сидят перед камином и вспоминают («Два рыцаря»)…

Да, хорошо вам – мещанство… А нищета? Камин еще вспыхивает, рыцари дремлют… Что это? Сон?.. Ожившая греза?..

Далеко гремит пустыня от музыки ливийских флейт и рогов, струн и бубнов. Вкруг золотого тельца в бешеной пляске кружатся дщери Иаковли, высокоподпоясанные девы. Быстрее… быстрее… и вот безумный танец поднял и подхватил самого Аарона, и риза первосвященника мелькает в вихре белых рук и малиновых, смеющихся уст («Золотой телец»). Золото? Да, вот и Аарон заплясал перед золотом. Но иногда ведь и плясать не приходится. Разве не может золото дать чего-нибудь менее тревожного?.. Власть, например, – спокойную, мудрую… кроткую?..

Камин вспыхнул и гаснет… дымясь… Нет больше ни вихря, ни музыки… Правда, по стенам еще ходят тени, но скоро не будет и их – воцарится удушливая чернота: это умирает царь Давид и, умирая, передает власть над ними мудрому и набожному Соломону. Давид умирает спокойно, со смешком даже. Улыбаясь, уходит деспот… О, рабство кончится еще не скоро… Одно щекотливое завещание… Есть такой беспокойный генерал, Иоав… Но ты с Божьей помощью… И вдруг все исчезло… Старое исчезло?.. Лес, свежий лес, британский лес… Уф, как славно! как ярко трубит рог! Свобода…

Может быть, любовь?.. Уйти целиком в одно желание? Сгореть в нем без остатка?.. Фонтан… турецкая царевна… Азра из Йемена… из того рода, где, полюбив, умирают… («Азра»).

Азра умрет чистым… Но вы, бледные спутники любви… Измена и грех… Та любовь, которая уже перестала светиться сквозь бледнеющее лицо Азры… Загробное воздаяние…

Вот они, Христовы невесты, изменившие своему жениху. Что ни ночь, они должны выходить из своих могил и до самой зари с буковых стульев хора, среди страшно холодной монастырской

церкви влагать в старинный напев слова, смысл которых навсегда для них утрачен, покуда давно умерший кистер[280] играет на органе и тени его рук, сопровождая бессмысленное пение, бешено путают регистры («Христовы невесты»).

И долго просятся бедные призраки из этого холодного мрака, где хуже, чем в могиле, туда, на теплое светлое небо, и так жалобно молят они: «Сжалься, сжалься, Иисусе сладчайший». – А тем временем по Рейну, весь обсыпанный лунным светом, скользит легкий челн, и там виднеются женщины, тоже прозрачные, как и их ладья. Там со своей служанкой на веслах ведет за собою по воде пфальцграфиня Ютта семь своих любовников, которых когда-то она велела утопить, чтобы они не любили других. О, есть ли символ безотраднее, есть ли печальнее даже подбор звуков, чем эта жуткая строка баллады Гейне:

So traurig schwimmen die Toten[281].

(«Пфальцграфиня Ютта»).

После кошмара загробных воздаяний, после холода лунной ночи и этих грустных пловцов – посмотрите, они еще плывут; вон, вынырнув по самые бедра из черной воды, они тянут вперед, к ладье, окоченелые пальцы, точно клянутся, – душе нужен трогательный чарующий обман.

И вот медленно движется перед нами во главе своего пышного, своего пестрого, но на этот раз странно безмолвного каравана последний мавританский царь. Это уходит из Альпухары Баобдил, еще молодой, но уже безутешный. Взъехав на высоту, откуда в последний раз открывается вид на долину Дуэро, царь прощается с Гренадой, которая при закатных лучах кажется ему разубранной в золото и пурпур.

Баобдил задыхается от тоски. Рыдание разрывает ему углы рта, который точно хочет унести отсюда весь воздух родины.

Aber, Allah! Welch ein Anblick![282]

В ответ старая царица разражается укорами против бессильной грусти сына. Но зато после этих укоров еще нежней, еще мелодичней звучит над измученным сердцем изгнанника– Гейне пророчество любимейшей из его подруг…

Она не сулит ему ни возврата, ни новой жизни… Да и зачем бы? Она говорит только:

«О, Баобдил, утешься, мой горячо любимый! Из бездны твоей

муки уже пробился и расцветает прекрасный лавр. Нет, не один триумфатор, не только венчанный любимец слепой богини, в памяти людей уцелеет и истекающий кровью сын несчастья и геройский боец, который не осилил своей судьбы» («Мавританский король»).

Второй сон, нет, не сон, а скорее предрассветный бред, заставляет ожить на обоях сцену einer posthumen Galanterie[283].

Эти обои повторяют узор ковра, который был когда-то искусно вышит Мелисандой. Мелисанда, графиня Триполийская, изобразила на нем себя и рыцаря Жоффруа Рюделя, того самого, которого она нашла умирающим на морском берегу; рыцарь этот никогда ранее не видел Мелисанды, но он любил и пел только ее. И вот теперь по ночам из коврового узора выходят и, бесшумно скользя по комнате, говорят друг другу о своей бессмертной любви эти странные любовники («Жоффруа Рюдель и Мелисанда Триполийская»).

Сердце Гейне, заживо отданного могиле, не могло создать миража любви в меньшем противоречии с условиями, среди которых оно должно было исходить кровью…

Мираж любви, и какой любви, которая, как мысль, должна «huschen scheu»[284] в пыльный ковер перед первым лучом зари?.. Или посмертная слава?.. Да, слава… Но где же залог?.. Где же хоть начало расплаты?.. И иначе как поверю я, о, нежная, твоей андалузской гитаре? Послушай… Шах, сам шах, великий повелитель правоверных, это живое воплощение веры, красы, всех мечтаний поэта, – обманул Фирдуси[285]. За «Книгу царей» было заплачено не золотом, чтобы оно радовало вещему глаза своим пойманным и завороженным блеском, а бледным серебром[286]. О, Фирдуси не нужно царского серебра: поэт роздал его носильщикам да наградил им раба, топившего ему баню. И он ушел в далекий город похоронить там свое разочарование. И послы шаха, когда он вздумал исправить свою ошибку, не нашли в этом городе даже праха Фирдуси («Поэт Фирдуси»).

Но что же осталось поэту от жизни?..

Теперь прошлое видится ему, как в тумане. Оно все слилось для Гейне в тумане… ночной поездки. В лодке поехали трое, поехали глубокой ночью втайне, а вернулись уже на заре, и пассажиров было только двое. Одну душу загубили. О, это было сделано не во имя низких побуждений. Как сказать? Может быть, душу даже вовсе не губили, а только дали ей погибнуть… Нет, зачем погибнуть?.. Наоборот, спастись, сохраниться для какого-то другого мира, вовремя уйдя от позора и греха, от нужды и муки дольнего существования? Да, а все-таки их было трое, а стало двое. И ни каббалистические заклинания, ни пылкий цветущий

май, который встречает двоих уцелевших, не могут загладить в их сердцах кровавой борозды: ее провел там заглушенный туманом крик.

Да, вот она – душа, которая вернулась из ночной поездки, отжившая душа… Воздух горит, земля цветет, но это уже не для нее – для нее было то, что она испытала в эту туманную ночь жизни. И кто из нас не вынесет из жизни хоть одного воспоминания, хоть одного смутного упрека, который хотелось бы забыть… но это невозможно. Кто-то шепчет невнятно, но назойливо… Где третий?.. Где загубленная душа?.. («Ночная поездка»).

Глупости… Кошмар… Шелест крови… Если бы еще весь ужас жизни… заключался только в этих упреках… Но что вы сделаете с Вицли-Пуцли?[287] Заправская пытка – вот к чему привела Гейне жизнь.

«Вицли-Пуцли» – самая дико-блестящая, самая злобно–безумная история, которую когда-нибудь сочинил человек, – и при этом ее могло создать только насмерть раненное сердце. Кажется, никогда на палитре не растиралось красок ярче и гуще для изображения страданий.

Муки христиан перед мексиканским идолом, несмотря на колоссальность и уродство обстановки, среди треска и шипения факелов, от которых так мучнисто-белы лица туземцев, упившихся пальмовым вином, – отнюдь не выглядят фееричными – их огнистая красочность до сих пор обжигает кожу.

И вместе с тем ирония все не хочет покинуть пера в сведенных судорогою пальцах Гейне: точно язык высовывает он своей мексиканско-зверской пытке.

И кому же, спрашивается, нужны все эти пытки?.. Все эти славы, любовные чары и т. п. сгорели… их нет… Что же бы еще? Или мученичество?.. Как бы да не так…

Сам великий Вицли-Пуцли, глядя на устроенную в честь него оргию, отлично понимает, что это последки, что завтра ничего ему не будет, да будет ли еще он и сам?.. Ох, право, не напрасно ли по знаку жреца в красной курте[288] сегодня нажгли и нарезали столько этих бледнолицых европейских обезьян?..

Как напрасно? Вот там – Кортес[289] различил в толпе осужденных собственного сына, свое цветущее дитя. Он смахнул с глаз мохнатой рукавицей непрошеную слезу и продолжал молиться с другими…

Неужто же точно не только Вицли-Пуцли – сказка, но некому слушать и этих благородных испанцев; потому что там… ничего нет? Неужто негодование и ужас, неужто желание отметить за свою никому не нужную измученность, за все обманы бытия, – это

все, что остается исходящему кровью сердцу?

Проблема Гамлета

Гамлет

I

Есть проблемы-капризы, которые, возникнув перед нами, тотчас же притягивают к себе нашу мысль и держат ее плотно, не отпуская. Они похожи на выпавшее из своей ячейки и почему-то совершенно необходимое нам именно в данную минуту имя, которое мы никак не можем заставить себя не припоминать. Бывают между этими проблемами и довольно трудные, но это ни на минуту не колеблет нашей уверенности в том, что кто-то раньше уже решил их, и когда мы наконец найдем разгадку, то самая задача сразу же предстанет перед нами во всей своей досадной ничтожности и унизительной очевидности, точно загадочная тень Наполеона на спичечной коробке.

Но есть и другие проблемы-отравы, и тех никто никогда еще не решил. Они тоже притягивают к себе нашу мысль, только далеко не сразу. Мы можем вначале не различить их даже за приманчивостью убора и в чаду восторга. Но в конце концов яд, испаряясь, все-таки окажет свое действие, и проблема станет неизбежной. Тогда мы принимаемся за ее решение с веселой и гордой уверенностью, потому что поэт, который ее задал, околдовал нас своей мнимой близостью. О, первое время мы не скучаем! Возникает теория, другая, третья; символ вытесняется символом, ответ смеется над ответом, *нет* уступает *да*, но чаще, наоборот, *еще бы* уступает *вот как?*

Порою мысль засыпает сытая, самодовольно-успокоенная и просыпается в лихорадке. По временам мы начинаем сомневаться даже в наличности проблемы. В самом деле, а что, если это только *дурной сон*?

Гамлет – ядовитейшая из поэтических проблем – пережил не один уже век разработки, побывал и на этапах отчаяния, и не у одного Гёте…

Серию критиков Гамлета открыл Полоний. Он первый считал себя обладателем гамлетовской тайны. Хотя Гамлет прокалывает его случайно, но зато Шекспир вполне сознательно сажает на булавку первого, кто в дерзости своей вообразил, что он языком рынка сумеет высказать элевсинскую тайну[290] его близнеца.

Как ни печальна была судьба первого шекспиролога, но

пророчество никого не испугало, и Гамлет благополучно будет дурачить нас даже сегодня.

Тайна Гамлета представляется мне иногда каким-то сказочным морским чудовищем. В сущности, добыча не такая уж неблагодарная не только для охотников, но даже для зрителей охоты: один спорт чего стоит… но и помимо этого. Довольно самого скромного огонька в актере – чтобы толпа ротозеев на берегу увидела в воде черный силуэт добычи и принялась рукоплескать.

Гамлет идет и на *червяка анализа*, хотя не раз уже благополучно его проглатывал. Попадался он и в *сети слов*, и довольно часто даже, так что если его теперь выловят, то не иначе как с остатками этих трофеев. Впрочем, не ручайтесь, чтобы тайна Гамлета, сверкнув нам и воочию своей загадочной серебристостью, не оказалась на берегу лишь *стогом* никуда не годной и даже зловонной морской травы.

II

Желанье говорить о Гамлете и даже не без убедительного жара в наши дни, благодаря превосходным пособиям, легко исполнимо. Труднее поручиться, что спасешь при этом свою лодку, увильнув и от невольного плагиата банальной Скиллы и от сомнительного парадокса Харибды. Только как же, с другой стороны, и не говорить, если человек говорит, чтобы думать, а не думать о Гамлете, *для меня по крайней мере*, иногда значило бы отказаться и от мыслей об искусстве, т. е. от жизни.

Я не знаю, была ли когда-нибудь трагедия столь близкая человеку, как Гамлет – Шекспиру, только близкая не в смысле самооценки и автобиографическом… нет, а как-то совсем по-другому близкая…

Смерть отца, любовные разочарования, маленький Гамлет, назойливость накопившихся в уме сатир и карикатур. Джордано Бруно[291] в Лондоне, убийство Дарнлея[292], судьба Роберта Эссекса[293]… Мимо, мимо всего этого… Шекспир и Гамлет – где причина и следствие?.. В сущности, почем мы знаем, да и не все ли нам равно?.. Две тысячи лет тому назад звезда вела мудрецов и показала им ясли Бога – так они думали, теперь мудрецы ведут звезду за своей трубой и приводят золотую звезду к могиле этого же Бога – и так они думают… Для меня Гамлет и Шекспир близки друг другу, как μυριονοοι – обладатели мириады душ, среди которых теряется их собственная. Для Гамлета, после холодной и лунной ночи в Эльсинорском саду, жизнь не может уже быть ни

действием, ни наслаждением. Дорогая непосредственность – этот корсаж Офелии, который, кажется, так легко отделить рукой от ее груди, – стал для него только призраком. Нельзя оправдать оба мира и жить двумя мирами зараз. Если тот – лунный мир – существует, то другой – солнечный, все эти Озрики и Полонии – лишь дьявольский обман, и годится разве на то, чтобы его вышучивать и с ним играть… Но если тень старого Гамлета создана мыслью, то разве может реально существующее вызывать что-нибудь, кроме злобы и презрения, раз в его пределах не стало места для самого благородного и прекрасного из Божьих созданий?

III

Разнообразие Гамлетов, я бы хотел сказать даже Гамлета, поразит нас особенно, если из безобидного мира кабинетных анализов мы перейдем к сценическим его толкованиям – в область ярких и ответственных синтезов, откуда нас не убеждают, а с нами играют.

Вот актер в роли датского принца.

Едва успел уйти король из залы представления, как он начинает хлопать в ладоши и безумно хохочет… И зритель в восторге. Но вот тот же актер через неделю, молча проводив злыми глазами красные факелы Клавдия, садится на покинутое им кресло и тотчас же ровным бесстрастным голосом начинает:

Оленя ранили стрелой…

И мы опять-таки захвачены. Вот Гамлет, подавленный ужасом призрака и точно чувствуя, что с этой минуты он навсегда отрезан от всего прошлого, еле влачится за манящей его тенью… А глядите – другой: ведь он же очарован; глядите, он идет, как на первое свиданье, сам он даже стал воздушен, точно призрак: так легки шаги его и музыкальны движения… Опять-таки и правы, и прекрасны оба, и я хочу любоваться Гамлетом во всей прихотливости шекспировского замысла, где в беспокойной смене проявлений могли узнавать свою мечту и Мочалов, и Барнай, и Сальвини[294].

Но сравнения и сличения Гамлетов решительно ничего не придали бы моему пониманию Гамлета. А лично я, какого бы я Гамлета ни смотрел, всегда рисую себе совсем другого актера, вероятно, впрочем, невозможного ни на какой сцене. О, это не был бы тот ярко индивидуальный Гамлет, который, может быть,

даже создан актерами. По сцене мой Гамлет двигался бы точно ощупью… Я себе так его представляю… он не играет… он вибрирует… он даже сам не знает, что и как он скажет… он вдумывается в свою роль, пока ее говорит; напротив, все окружающие должны быть ярки, жизненны и чтобы он двигался среди этих людей, как лунатик, небрежно роняя слова, но прислушиваясь к голосам, звучащим для него одного и где-то там, за теми, которые ему отвечают.

У Шекспира, конечно, нет роли, более насыщенной мыслями, чем Гамлет, нет и столь продуманной и все еще недодуманной, и тем назойливее захватывающей, а может быть, нет даже и более заботливо украшенной… Не один Шекспир, а по крайнему счету *четыре Шекспира* вложили в эту роль самые заветные сбережения: философ – сомнения, остатки веры, поэт – мечту, драматург – интересные сцепления ситуаций и, наконец, актер – индивидуальность, темперамент, ту ограниченность и теплоту жизни, которые смягчают суровую действительность слишком глубокого замысла… Многообразная душа Гамлета есть очень сложный поэтический феномен, и ее противоречиям мешает смущать нас не одна, а несколько причин.

Дело в том, что Шекспир так глубоко зачерпнул… нет, не то слово, он докопался до такой глубины… опять не то… он провидел столь тайное, что не мог не отразить словами Гамлета безумия и хаоса души. Несоизмеримость слов с душевными движениями и фатальная лживость их должны были таким образом выступить на свет с особенной яркостью. Кроме того, давно уже стало общим местом, что Гамлет – человек XVI в. В эпоху раннего Ренессанса старое еще не скрывалось за ослепительной яркостью нового. Но в XVI в. старое мировоззрение выступило вперед, а новизне из мастерской художника, с кафедры проповедника и из кельи ученого пришлось идти в суд, в гильдию, на площадь и пришлось доказывать свою жизнеспособность на деле.

Слова Гамлета глубоки и ярки, но действия его то опрометчивы, то ничтожны и чаще всего лунатичны. Не надо забывать и тогдашних условий драматического творчества. Зрители уже не требовали бога, но они еще требовали героя; они уже забыли мир, как верование, но сценическую жизнь для них все еще составляла драматизированная легенда, и ворота, через которые эта жизнь вступала на подмостки, должны были иметь позолоту и герб. Хитрый Гамлет легенды Бельфоре и витязь Саксона Грамматика[295] не могли не стать наслоениями в сложном составе трагического героя.

Положим, Гамлет Шекспира не вознаградил себя престолом

наказанного узурпатора, но он все же должен был притворяться сумасшедшим и проделать свой четвертый акт, который так солоно достался потом Гервинусу[296]. Четвертый акт изображает нам вообще гораздо менее виттенбергского студента, чем хитрого феодала, а если заглянем поглубже, то в Гамлете выступит даже сказочный герой, который вчера еще был среди своих злоключений баловнем природы, чародеем и даже оборотнем.

Наконец, признаем и еще одну особенность «многообразного Гамлета». Лица, его окружающие, несоизмеримы с ним; они ему подчинены, и не зависящий от них в своих действиях, резко отличный даже в метафорах – *он точно играет* ими: уж не он ли и создал их… всех этих Озриков и Офелий?

Я не хочу сказать, что Гамлет имеет только две ипостаси: художника и актера, но я настаиваю на том, что он их имеет. Вот художник среди своих созданий. Еще вчера созвучные с ним, они его тешили. А теперь? Господи! Эта черноволосая… я создал ее, я оставил ее успокоенной избранницей полубога, – ее царственные желания обещали догорать таким долгим и розовым вечером. Да не может же этого быть!.. А эта? Высокая, белая, вся – одно невнятное обещание… ведь она еще вчера не знала, что у нее розовые локти! Я придумал, я полюбил ее слегка угловатой и детски-серьезной… Я верил ей… Постойте… здесь висел другой портрет, а здесь сидел другой человек… Что это за бред?.. Кто же меня дурачит?.. И как это я не видел до сих пор, как мелкодушен, болтлив и низок этот старик, созданный мною на роли пожилых придворных и благорожденных отцов… Нет, нет… переделать все это и живее… Разбить формы, замазать холсты, а – главное – тетради, тетради отберите у актеров: что за чепуху они там говорят?..

Именно так относится Гамлет к людям: они должны соответствовать его идеалу, его замыслам и ожиданиям, а иначе черт с ними, пусть их не будет вовсе… Во всяком случае разгуливать по миру с этикеткой – Hamletus pinxit[297] – это дерзость. Слышите? Да постыдись же ты, старая!.. Что это? Вы говорите, что я убил?.. Ничего – это крыса… Да позвольте, ваше высочество, она рухнула тяжело и разбилась… А?.. Ну значит – статуя… Плохая статуя, бог с ней. Ха-ха-ха. Да о чем же вы? Послушайте-ка лучше, что я видел во сне. Разве не я месил глину для Полония? Принц, посмотрите, это – мертвец… Ах, в самом деле?.. Ну, жалко… Но к делу! Будем играть, будем творить…

Иногда, и гораздо чаще, мне кажется, что Гамлет – актер, но на свой лад, актер-импровизатор. Играть с ним – сущая мука: он своими парадоксальными репликами и перебоями требует фантазии и от самых почтенных актеров на пенсии… Он все по-

своему. Вы хотите, чтобы он убил Клавдия… Ведь так же полагается по книжке? Но что за дело Гамлету до чужой выдумки? Его тешит собственная даже не выдумка, а способность менять выдумки… Актеры твердо выучили свои роли… Погодите, господа… десять строчек, только десять строчек… Они никому не снились ранее… Я суфлирую их вам сейчас же, и посмотрите, какой получится эффект из вашей доселе лишь гладкой драмы… Горацио… смотри, смотри изо всех сил. Не дай притаившейся мыши еще раз утащить сыр… Га… Светите мне!.. А… а… а… Вот он где оказался, еще один актер… Факелы плывут… Король поднимается… И кто бы мог подумать, что эти господа лицедеи забираются так высоко… Горацио… Ведь этак и я, пожалуй, не прочь в актеры… с розовыми бантами на башмаках… Ведь примут? а?..

На половинный оклад?.. Отчего же не на полный? Как, нимфа, и ты вслед за ними подбираешь юбки?.. С богом, невинная девушка, свежая живность… Музыку… музыку… Ба, милейший Розенкранц, вы тоже хотите быть Гамлетом-сердцеведом и импровизатором? Вы – Гамлет, а я – Клавдий? Не знаю… пойдет ли пьеса… А впрочем, попробуем… Что это? Это – флейта. Играть на ней совсем просто… Как, и лгать не умеете? Ни играть на флейте, ни лгать? Мне жаль вас… Прощайте покуда… Так около пояса фортуны?..

Ха-ха-ха… С богом!.. Что? Ничего, ничего, ступайте! Как, еще риваль?.. И вы тоже, почтеннейший, метите в драматурги?.. Как? Вы были даже актером?.. Чудесно!.. Говорите, вас убивали на Капитолии? Жаль, что теперь вы не столько Цезарь, сколько старая крыса… И знаете что? Не попадайтесь вы мне под руку при зюйд-зюйд-весте… Свежей рыбы?.. Не хочу… Поручение от королевы? Очень хорошо. – Но позвольте, правда ли, это облако похоже на верблюда… т. е. на горностая… нет, нет… на кита? Благодарю вас… больше ничего. Кланяйтесь да берегите дочь, почтеннейший, дочь берегите… А! Офелия!.. Нимфа… Нимфа и молится… Чего не бывает… Помолись же и обо мне, Офелия… Подарки?.. Да, вот что!.. Не припомню что-то подарков… А знаешь, я ведь когда-то тебя любил… Распустилась… заалелась… Вольно было верить, моя милая. Валентинов день бывает только раз в году… А знаешь что? Ведь ты проснулась сегодня невестой… Ах, береги себя, моя милая… Да не любил, не любил никогда… Все, Офелия, одинаковы. Ты думаешь, куда мы тебя пригласим… В хлев, в стойло самого грязного козла во всей Дании… А ты, Офелия, ты ведь нимфа… Иди в монастырь… Невинность?.. Так и спасет она, невинность… А слова, Офелия?.. Разве что может уйти от грязи, которую они разбрасывают?.. В

монастырь!.. Офелия… что?.. непременно остаться?.. Ну, тогда бери дурака… самого глупого, какого только сыщешь… Холод?.. холод?.. Жеманницы вы все, все до одной, вот что! и распутницы… Офелия… Я люблю тебя… Офелия, я сумасшедший… Иди в монастырь, Офелия… Слышишь, в монастырь… – Наоборот, государыня! Это вы оскорбили моего отца. И как это низко – то, что вы хотите мне сказать… Наставление в качестве матери?.. Оставим это, королева… Мне придется сказать вам несколько неприятностей… Что же делать?.. Ах, господи, опять эта крыса… Мертва, червонец об заклад… Так и есть… оказывается – старый шут… Только-то… Ничего, ничего… Не делайте таких больших глаз… То ли вы видели… да и увидите, пожалуй?.. Вы узнаете этого полубога?.. Сказать, что он был вашим… что вашим? Что он был вы, ваша молодость, ваша красота, честь… и что вы сами тогда… теперь… жару, больше жару, принц!.. А главное, не жалейте чувственных красок, метафор распутства, гипербол похоти… пожирнее, милорд!

Хлещите ее, милорд, и в грязь, глубже в грязь… Ага! Что? Проняло?.. Вот тебе раз! Забирает и вас… Портрет шевелится. Он выходит из рамки с воплем и мольбой о защите… Волосы ваши стали дыбом. Надо, чтобы мертвого видели вы один, а эта женщина пусть только замирает, созерцая неведомую причину вашего ужаса… Ну, теперь довольно… сердце ее растворилось… Она больше не любовница… Она – мать. Она жалеет вас, принц… Но нет, королева! Вы готовы, пожалуй, забыть о своем грехе: свое уродство вы не прочь выдать за мою болезнь. Но пульс мой спокоен – послушайте, и речь логична… Мораль теперь, Гамлет, мораль! Вспомни того виттенбергского проповедника в белых воротничках на высокой лестнице церкви, где еще, помнишь, так чудесно выточены собачьи морды из темного дуба…

Как? На все добрые советы, и у вас нашлось одно это жалкое, растерянное, даже жеманное «что же мне делать?». Что тебе делать… веселая женщина? А вот что —

> …влезь на крышу.
> Птиц выпусти, сама ж, как обезьяна в басне,
> Сядь в виде опыта в корзину, сбросься с нею
> И голову себе сломи!..
> – А ты знаешь, мать, что я еду в Англию?
> – О, как могла я забыть, что это решено…

Ничего, ничего, поедем… Игра все же не кончилась, а в этом и есть главное… наслажденье —

Свесть хитрость с хитростью в упор в одно мгновенье.

Ну, а теперь займемся и этой падалью…

Покойной ночи, мать! И, в рассеянности или боясь остаться один со своими злыми снами, Гамлет четыре раза под конец сцены желает матери покойной ночи.

Волшебная сцена! Я не назову ее ни жестокой, ни страшной, ни тяжелой, ни даже сильной, потому что, созданная солнцем мысли, она похожа на то, что изображает, не более чем безвредная тень на остервенелую палку.

Гамлет – артист и художник не только в отдельных сценах. Эстетизм лежит в основе его натуры и определяет даже его трагическую историю.

Гамлет смотрит на жизнь сквозь призму своей мечты о прекрасном. Отец осуществил для него идеал красоты.

> Смотри, как этот лик прекрасен:
> Гипериона[298] кудри; Зевсово чело;
> Взгляд Марса, созданный повелевать; осанка
> Гермеса, вестника богов, когда с небес
> Слетает он к заоблачным вершинам.
> Все в этом облике совмещено; на нем
> Оставил каждый бог печать свою, чтоб миру
> Дать человека лучший образец[299].

Зло для Гамлета прежде всего не в том, что заставляет нас страдать, что оскорбляет или позорит, а в отвратительном, грязно-сальном и скотском. Главный аргумент Гамлета против матери есть красота его отца. Именно эта красота давала ему право на счастье, власть, поклонение и любовь… Его убийца, может быть, не столько оскорбил христианского бога правды, сколько помрачил эллинских богов красоты. Идеал красоты отлился для Гамлета в своеобразную форму благородства…

Это – царственный идеал… Его эмблема – кудрявый и румяный феодал, который в сентябрьский полдень засыпает в своем саду на низком дерновом ложе, куда, кружась, падает и золотисто-узорный лист дуба, и лепестки поздней розы и где он, улыбаясь, подставит доверчивое ухо и шепоту ядовитой белены.

Для Гамлета даже проклятый вопрос *быть или не быть* есть в существе своем лишь вопрос эстетической расценки. Кто знает, а если те злые сны – заметьте, не серный огонь призрака, а *злые сны*, т. е. нечто созерцательное и лишь красочно-мучительное, – те сны, говорю я, так принизят мой ум, который там может ведь

потерять и свою огненную силу, – что самая возмутительная действительность, на которую теперь еще ум мой реагирует, должна быть им предпочтена? Офелия мучит Гамлета, потому что в глазах его неотступно стоит тень той сальной постели, где тощий Клавдий целует его старую мать. Непосредственное обаяние Офелии Гамлет хотел бы свести к… ужасу, и чтобы он один, безумный зритель, мог созерцать из своей потаенной ложи, как в полутемной палате полоумный пасынок короля в компании убийц и мазуриков, шутов, сводней и нищих лицедеев устроил себе кресло из точеных ног фрейлины, которая, пожалуй, и сама не прочь видеть его так близко от своего белого платья.

Офелия погибла для Гамлета не оттого, что она безвольная дочь старого шута, не оттого даже, что она живность, которую тот хотел бы продать подороже, а оттого, что брак вообще не может быть прекрасен и что благородная красота девушки должна умирать одинокая, под черным вуалем и при тающем воске церковной свечи.

Гамлет завистлив и обидчив, и тоже как художник.

Завистлив Гамлет? Этот свободный ум, который даже слов призрака не может вспомнить, так как не от него зависит превратить их в импульс, единственный определитель его действий? Да и как же может завидовать он, столь не соизмеримый со всем, что не он?..

Видите ли: зависть художника не совсем то, что наша…

Для художника это – болезненное сознание своей ограниченности и желание делать творческую жизнь свою как можно полнее. Истинный художник и завистлив и жаден… я слышу возражение – пушкинский Моцарт. – Да! Но ведь Гамлет не Сальери. Моцарта же Пушкин, как известно, изменил: его короткая жизнь была отнюдь не жизнью праздного гуляки, а сплошным творческим горением. Труд его был громаден, не результат труда, а именно труд.

Но зависть Гамлета может быть рассматриваема как одна из условностей его индивидуализации…

Хитрый Амблетто легенды, наперсник дальновидной судьбы, обратился в меланхоличного субъекта, толстого, бледного и потливого, который до тридцати лет упражнялся в философии по виттенбергским пивным, а потом попробовал в Эльсиноре выпустить феодальные когти.

Гений Шекспира, поэта и актера, не оставляет нам, однако, никаких сомнений в том, что Гамлет – лицо. И даже чем безумнее толчея противоречий, прикрытая этим именем, тем сильнее для нас обаяние его жизненности.

Итак, Гамлет завистлив…

Кому же он завидует? Спросите лучше, кому он не завидует?

Туповатой уравновешенности Горацио, который не различает в принимаемой им судьбе ее *даров* от ее *ударов*.

Слезам актера, когда актер говорит о Гекубе, его гонорару… его лаврам даже. Мечте Фортинбраса, Лаэрту-мстителю и Лаэрту-фехтовальщику, кончику красного языка, который так легко и быстро движется между свежих губ Озрика, может быть, и его эвфуизму (вспомните письмо к Офелии). Юмору могильщика… корсажу Офелии и, наконец, софизмам, они придуманы не им, Гамлетом.

Гамлет-художник не жалеет Гамлета-человека, когда тот оскорбил красоту.

Шумная риторика Лаэрта и бесвкусие его гипербол так раздражили Гамлета, что он соскакивает в могилу Офелии и готов тут же драться с ее братом… даже быть засыпанным заживо – что хотите, – только пусть замолчит этот человек. Но через какой-нибудь час Гамлет уже кается: он – больной, он – сумасшедший человек, и только этим можно объяснить, что он не оценил благородной красоты Лаэрта. И может быть, Лаэрт кажется ему при этом красивее именно потому, что сам он, Гамлет, проявил себя так неэстетично.

Итак, Гамлет символизирует не только чувство красоты, но еще в сильнейшей мере ее чуткое и тревожное искание, ее музыку…

Гамлета походя называют гением; вспомните за последнее десятилетие хотя бы Куно Фишера[300] и Брандеса[301]. Но что же это за гений без специальной области творчества? Если Гамлет гений, то это или гениальный поэт, или гениальный артист.

IV

Страдающий Гамлет? Вот этот так не умещается в поэта. В страдании Гамлета нам чувствуется что-то и несвободное и даже не лунатичное. Страдание Гамлета скучно и некрасиво – и он его скрывает. Содержание пьесы и даже легенды достаточно объясняют нам личную трагедию Гамлета, и я не буду повторять их здесь. Но мне обыкновенно казалось, что Гамлет, красиво и гениально рисуя пороки и легко вскрывая чужие души, точно бы это были устрицы, всегда что-то не договаривает в личных откровениях.

Между Гамлетом и призраком есть неподвижная, но растущая точка. Есть мысль, которая так никогда и не сойдет у Гамлета с языка, но именно она-то должна связывать ему руки: эта мысль

делает ему особенно противным Клавдия, болезненно-ненавистной мать, и она же разжигает его против Лаэрта в сцене на кладбище. Дело в том, что поспешный брак Гер– труды не мог не накинуть зловещей тени на самое *рождение его*, Гамлета. Недаром же ему так тяжело смотреть на едва заневестившуюся Офелию. Старая Офелия и молодая Гертруда создают в его душе такой спутанный узел, что Гамлет стоит на пороге сумасшествия, а в этом узле, как режущая проволока, чувствуется еще и Клавдий – не столько убийца, сколько любовник, муж, даже отец, может быть… его отец… Не этот Клавдий, так другой… где ручательство, что Гертруда… если… Послушайте Лаэрта:

> Будь лишь одна во мне спокойна капля крови,
> То я подкидыш, мой отец отцом мне б не был,
> И непорочной матери чело
> Клеймом блудницы прожжено.
>
> *(IV. 5, 113 слл.)*

Гамлет перед отправлением в Англию загадочно называет Клавдия матерью.

> Гамлет
> В Англию?
> Король
> Да, Гамлет.
> Гамлет
> Хорошо.
> Король
> Да, если б ведал ты намерения наши.
> Гамлет
> Я вижу херувима, который их видит.
> Итак, едем в Англию. Прощай, мать дорогая!
> Король
> Нет, Гамлет, любящий отец твой.
> Гамлет
> Мать. Отец и мать – муж и жена;
> муж и жена – одна плоть; а потому: мать.
> Итак, едем в Англию.
> (*Уходит.*)[302]
>
> *(IV, 3, 45 сл.)*

Тайна рождения его, Гамлета, решительно ни при чем во всех откровениях призрака. Разве он-то сам мог ее знать, этот доверчивый и румяный феодал, которому еще снились левкои, когда сок белены уже добирался до его сердца.

Некоторый повод к нашей догадке насчет мысли, которая отравила Гамлету существование, – мог подать Бельфоре.

Драматург несомненно был знаком с его повестью. Гамлет представлен там ведуном, и вот в Англии он бросил замечание, что у короля рабский взгляд. Король был очень заинтересован словами датского принца, особенно когда перед этим другие слова его, которые казались окружающим столь же безумными, оправдались самым неожиданным образом. Но послушаем рассказ:

> Король обратился к матери и тайно отвел ее в комнату, которую запер за собою. Он просил ее сказать, кому обязан он своим появлением на свет. Королева, уверенная, что никто не знал о ее связях и проступках, клялась ему, что только один король пользовался ее ласками. Он же, достаточно уверенный в справедливости слов датского принца, пригрозил матери, что, если она не ответит ему по доброй воле, он заставит ее отвечать силой. И тогда она призналась ему, что подчинилась когда-то рабу, который и был отцом короля Великой Британии. Это и удивило и изумило его. Но он скрыл все, предпочитая оставить грех безнаказанным, чем подвергнуться презрению подданных, которые, может быть, тогда не захотели бы иметь его своим правителем (из книги К. Р.) [303].

Слова эти ясно доказывают одно: Шекспир имел в своем распоряжении *мотив мучительной неизвестности рождения* и даже с тем его оттенком, что человек, хотя бы и дознался о позорящей его тайне, не разгласит ее, а, наоборот, постарается затушить.

Между тем для Гамлета, который смотрел на отца как на олицетворение красоты и доблести, – затуманение этого образа не может не быть страшно мучительным. Не быть уверенным в том, что отец для него точно отец, – это для Гамлета, с одной стороны, ослабление обязательности мстить, а с другой – вечная угроза оскорбления.

> …А если подлецом кто назовет меня?
> Мне череп раскроит? Клок бороды мне вырвав,
> Швырнет его в лицо мне? За нос дернет? Глотку

Заткнет мне словом «лжец». Когда б кто это сделал![304]

И это не риторика. Это весь ужас прозреваемой возможности.

Что такое мать? Гамлет уходит корнями в Ореста. А для Эсхила *рождавшим* был еще отец, а не мать – τιχτει ο θρωσχων[305].

Один из последних по времени критиков Гамлета пишет о трагедии его имени следующее: «В ней есть все, что потрясает, ужасает, трогает и умиляет сердце человеческое: ужасы и злодейство, вероломство и измена, преданность и любовь чередуются в чудных изображениях. Но надо всем этим господствуют и всему этому дают смысл и тем увеличивают значение вековечные гамлетовские вопросы. Такова эта трагедия»[306].

Слова Юрия Николаева весьма характерны для суммарного суждения о Гамлете: в них, кажется, есть все, что только можно сказать об этой трагедии, а между тем далеко не всякий читатель и зритель Гамлета ими удовлетворится. Признаюсь, что меня лично Гамлет больше всего *интригует*. Думаю также, что и все мы не столько сострадаем Гамлету, сколько ему завидуем. Мы хотели бы быть им, и часто мимовольно переносим мы его слова и музыку его движений в обстановку, самую для них не подходящую. Мы *гамлетизируем* все, до чего ни коснется тогда наша плененная мысль. Это бывает похоже на музыкальную фразу, с которою мы заснули, которою потом грезили в полусне… И вот она пробудила нас в холодном вагоне, на миг, но преобразив вокруг нас всю ожившую действительность: и этот тяжелый делимый нами стук обмерзших колес, и самое солнце, еще пурпурное сквозь затейливую бессмыслицу снежных налетов на дребезжащем стекле… преобразило… во что?.. То-то во что?..

В сущности, истинный Гамлет может быть только – музыкален, а все остальное – лишь стук, дребезг и холод нашего пробуждения с музыкой в сердце.

Бранд-Ибсен

Бранд

Во всяком подневольном сообществе, будь то государство или каторжная тюрьма, – неизбежны и свои властолюбцы.

У властолюбия, кроме профессионалов, бывают и дилетанты, бывают непризнанные гении, неудачники, а нередко и жертвы.

История насчитывает несколько властолюбцев парадоксальных, Посейдон выбивал их своим трезубцем прямо из выжженной скалы – покуда эти люди без прошлого были, кажется, только стратегами.

Но меня интересует сегодня совсем другая разновидность типа.

Мои властолюбцы не имеют ни гения, ни даже инициативы, это скорее *одержимые*, это – властолюбцы маниаки, и притом не столько трагические герои, сколько страстотерпцы.

Их властность определяется одной идеей – нравственного порядка. Войдя в них извне и уже готовая, в виде слов, эта *идея* мало-помалу выжигает из их сердец все, что ей в помеху, чтобы через самого человека стать кошмаром и наваждением для его окружающих.

Меня интересуют Бранды, люди с широкими плечами и узкими душами, люди, для которых нет смены горизонтов, потому что неподвижная волчья шея раз навсегда ограничила для них мир полем их собственного зрения.

Этих людей, наверное, не выбивал ни из какой скалы Посейдон, но зато их на славу стачал сапожник, дивно пригнав каждого Бранда по его колодке.

Я сказал *идея*, так как у меня не было другого столь же *полного* слова, но магической формуле Бранда далеко до нравственной идеи, которая всего чаще с таким трудом вырастает в душе человека, сначала перепутываясь с другими и пробивая, наконец, их гущу.

У Бранда не идея, у него формула, написанная на орифламме: читайте и поучайтесь. «Будь цельным. Не надо половинчатости. Да или нет».

Получил свою формулу Бранд по наитию, ибо так хотел Бог, его избравший.

Но формула – не идея. В идее, пока она жива, т. е. пока она – идея, неизменно вибрирует и взрастившее ее сомнение – возражения осилены, но они не убиты.

Идея слушает врага и готова даже с ним спорить. Ее триумф не где-то позади, а всегда далеко перед нею. Идея его не видит, она только предчувствует свой триумф.

Наоборот, орифламма – саркастична и непреклонна: она требует.

Сомнения и протест могут вызвать в ней лишь негодование, в лучшем случае – брезгливое сожаление. А весь блеск триумфа переживается ею бессменно, потому что он весь тут же, в золотом солнце самого знамени.

Вы скажете, ибсеновский Бранд страдает. Но что же из этого и кто же – в поэзии особенно – не страдает? Если у вас умрет ребенок, еще не умевший говорить, то вы будете не только несчастны, а пришиблены его смертью, и будь вы решительно ни при чем в самом случае смерти, вы все же не так-то скоро справитесь с угрызениями своей потревоженной совести. А Бранд – ведь он даже не считает себя убийцей. Библейская формула дала ему Авраама, Исаака и Иегову[307] – и таким образом сняла у него с души все, что заставляет нас мучиться, бессмыслицу факта. Цель найдена – он, Бранд, принес жертву. Он – избранник, и этим все сказано. Бранд не вынашивал своей формулы, и именно потому, что эта формула далась ему слишком рано и даром и что она все-таки ему чужая, пусть после ставшая даже мучительной, – Бранды так всегда нетерпимы к людям.

Истинно терпим стану *я*, лишь когда на горьком опыте, стезей ошибок и падений, и главное – бесповоротно я сознаю, что я вовсе не *я*, а только один из *них*, один из *них* и больше ничего. *Любовь к людям* не рождается с нами, она вовсе не одно из капризных настроений и уж менее всего дело темперамента.

Если это – точно любовь к людям, она серьезна и являет присутствие глубокого идейного начала. Пусть люди пошли вовсе не тем путем, который оставил мне вдобавок к нравственному опыту – одышку и скорбные воспоминания, но я буду любить людей, именно вспоминая, как труден был мой путь. Нас сближает не достижение, а его возможность и, может быть, иногда даже невозможность.

У Бранда нет опыта. Бог знает, пережил ли он сомнения, но следов их нет. Повторяю, он избранник, и этим все сказано. Каждый шаг на пути не сближает Бранда с людьми, как сближает он нас сознанием сомнений, слабости, а, наоборот, отдаляет его от них растущим бредом мессианизма. Те же страдания, которые просветляют свободных, уча их состраданию, в Бранде убивают последнее, что еще было в нем нашего, убивают инстинкт, пылкость, неразумное движение души.

Вспомните, как в драме, конечно заранее сговорившись и

сменяя один другого, доктор, «вошедший» и Герд начисто выветривают из Бранда все остатки ветхого человека. Но это уже не опыт, это гипноз, а в конце концов Бранду остается одно властолюбие, пусть, как всякая мания, не лишенное своей дозы сладострастия, но в конце концов безрадостное, бесплодное и неразрешимое.

Посмотрим теперь на Бранда-мужа, а потом на сына, не стоит много говорить о Бранде-отце.

Бранд женился на девушке, которая, по его собственному признанию, указала ему на новую цель.

> В первый же день указала
> Верное творчества поле ты мне,
> К небу полет прервала мой,
> Взор мой направила внутрь[308].
>
> *(Д. IV, с. 412)*

Но роль Агнес все же остается в их союзе только служебной.

Вот какую идиллию рисует Бранд несчастной матери, у которой год назад он отнял ребенка, а сейчас отнимет ее последние воспоминания, отнимет даже не в жертву Молоха человеколюбия – своего идола, а потому что ими она, Агнес, служит другому идолу – своему.

> Бранд
> Так бы и бросился, Агнес, к нему,
> К мощной деснице прижался,
> Спрятал лицо на отцовской груди.
>
> Агнес
> Если б всегда его видел,
> Бранд, ты таким. Не владыкой – отцом.
>
> Бранд
> Агнес, *не смею*. Не смею
> Дела господня я здесь тормозить.
> *Должен* в нем видеть владыку
> Строгого неба, земли судию.
> Нужен он слабому веку!
> Ты же, ты можешь в нем видеть отца,
> В божьи объятья стремиться;
> Ты головою усталой прильнуть
> Можешь к груди его, Агнес,

Новые силы на ней почерпнуть
Бодрой уйти, просветленной,
Отблеск сиянья его принести
Мне – в мир борьбы в своем взоре, —
Это и значит делить пополам
Радости жизни и горе;
В этом святая суть брака. Один
Силы в борьбе напрягает,
Лечит другая все раны его;
Только тогда эти двое
Истинно телом и духом – одно,
Агнес, с тех пор, как от света
Ты отказалась, связала судьбу
Смело с моею судьбою,
Долг на себя ты немалый взяла.
Я буду биться упорно,
Иль одолею или в битве паду;
Буду и в жар я полдневный
Биться и в холод ночной сторожить;
Ты ж мне любви, ободренья
Полные чаши к устам подносить,
Жажду борца утоляя;
Кротости теплым плащом согревать
Сердце мое под бронею.
Видишь, призванье не мелко твое,
Дело твое не ничтожно.

Чтобы почувствовать всю омерзительность этой идиллии и всю бесчеловечность рацеи, надо представить себе, что ее слушает измученная женщина, у которой, пока она слушает, неотходно лежит перед глазами на еловых стружках гроба озябший ребенок. Надо себе представить, что женщина эта осуждена жить среди своих отравленных воспоминаний без дела, без цели, без интереса, без просвета и что тот самый муж, который предлагает ей подносить ему, борцу, плащи и кубки, сам в силу принятой им на себя жестокой миссии и вполне сознательно ограничивает свое отношение к ней тем, что бередит ее рану.

Да и на кой черт, спрашивается, ему, Бранду, бальзамы, если бы она и приносила их, эта так нелепо и безрадостно оплодотворенная им женщина?

Отношения Бранда к жене поистине страшны – Бранд мучит ее, как свою вещь; мучит, потому что кощунственно или

лицемерно забыл о двух душах, которых не может и вовсе не должна сливать «единая плоть» апостола[309].

Но в отношениях Бранда к жене нет, по крайней мере, цинизма. Но зачем нужно Бранду, чтобы коснеющие губы его умирающей матери отказались от всего, что еще согревало этой старухе остаток ее бессолнечной жизни?

Подумать только – ведь стоило ее замерзающему языку метнуться немножко иначе, стоило только серному огню лишний раз пахнуть на умирающую – и без всякого просветления, без тени раскаяния, ее бы ожидало спасение в виде Бранда, который поспешил бы к ней с улыбками и телом своего бога.

Религия Бранда есть только небесная проекция его мучительного властолюбия, его взбалмошной веры в свой мессианизм.

Бог для Бранда – Иегова. А его Христос не столько Бог Нового Завета, сколько ветхозаветная жертва. И при этом хуже всего, что никакого Иеговы, в сущности, пожалуй что и нет, – а просто он нужен «для слабого века» – уж, право, не знаю, в качестве чего, судьи ли или угрозы?

Христианская цивилизация?

Гуманность?

Гуманность – вот бессильное то слово,
Что стало лозунгом для всей земли,
Им, как плащом, ничтожество любое
Старается прикрыть и неспособность
И нежеланье подвиг совершить;
Любовь трусливо им же объясняет
Боязнь – победы ради, всем рискнуть.
Прикрывшись этим словом, с легким сердцем
Свои обеты нарушает всякий,
Кто в них раскаяться успел трусливо.
Пожалуй, скоро по рецепту мелких,
Ничтожных душ все люди превратятся
В апостолов гуманности. А был ли
Гуманен к сыну сам господь отец?
Конечно, если бы распоряжался
Тогда бог ваш, он пощадил бы сына,
И дело искупления свелось бы
К дипломатической небесной «ноте».

Евангелие прошло мимо Бранда; может быть, он отбросил или сжег его, как вредное, вместе с тою частью сердца, которая мешала простору его мессианской идеи?

Да и в самом деле, формуле цельности решительно нечего делать с теми очаровательными поучениями Христа, которые так часто прикрывали женственную нежность его всепонимающего сердца.

«Не мешайте детям, потому что, кто сам не станет как ребенок, тот не войдет в царство Бога»[310]. – «Не упрекайте эту женщину за то, что она льет мне на ноги драгоценное миро…»[311] – «Пусть тот, кто чувствует себя без греха, первый бросит камень в осужденную»[312]. – «Не человек для субботы…»[313]

Во всех этих случаях чувство, минута кажется нам теперь еще необъятнее, чем общее выражение чувства. Но разве мог понять *живого* Христа мученик формулы и неверующий священник?

II

Есть старая сказка о ваятеле, которому удалось оживить свое изваяние[314]. И когда в его создании загорелась чуждая ему и совсем другая душа, то он обрадовался, потому что он любил свою статую. Я никогда не мог читать этой сказки без глубокого уныния. И в самом деле, никто не произнес более сурового приговора над искусством. Неужто же, чтобы обрести жизнь, статуя должна непременно читать газеты, ходить в департамент и целоваться?

Помню, в одну золотую осень в Генуе несколько довольно-таки безотрадных часов я бродил по белым колоннадам местной усыпальницы, среди покойников первого класса. Положительно, нет в мире музея буржуазнее и кичливей этой усыпальницы.

Мрамор увековечил там не только носы и бородавки героизированных купцов, но даже покрой платья и кружевца у шеи их буржуазок, уступая местами лишь грубой слащавости эмблемы в виде каких-нибудь крылышек у рахитического ребенка. Во всяком случае, искусство – если и в этих пародиях надо видеть искусство – служит на итальянском кладбище самым низменным целям, потому что чек на лионский кредит обеспечивает там бессмертие не мысли художника, а рединготу заказчика.

Совсем по-другому живет настоящая статуя. Может быть, лет десять тому назад в одном из ярко освещенных майским солнцем павильоне Трокадеро вы видели белый дольмен роденовского Бальзака… О, там не было вашей души, той дорогой иллюзии влажных губ и теплой кожи, которую столькие считают еще жизнью и смыслом изваяния. Из каждой складки халата, с каждой впадинки закинутого лица на вас глядела только властная загадка гения. Это был не сам Бальзак, а трепетная мысль

художника о Бальзаке, но при этом эта мысль обладала волшебным свойством казаться вам вашей мыслью, а мне моей.

Тем-то именно и велик художник, что, творя, он забывает о своей чувствительной и пульсирующей коже и сознает лишь свою космическую духовность, гордясь и смущаясь перед ответственностью за случайно вспыхнувший в нем гений.

А все же люди не так-то охотно освобождаются от желания согревать своих мраморных Галатей… Когда я только что сердился на Бранда, что я делал, в сущности, если не играл в куклы, нет, хуже – забывал, играя в куклы, что я играю в куклы? Я был недалеко даже от того англичанина, который – правда, лет сто тому назад – послал вызов Шлегелю[315] за его непочтительную догадку о нравах Офелии.

Исправлять эту ошибку, пожалуй, уже поздно, но теперь, когда ноги мои подламываются от усталости, мне кажется, что я нашел бы и настоящую дорогу.

Ведь, в сущности, с Брандом не было даже и особого интереса играть. Надо сознаться, что Бранд – плохая кукла, хотя и густо размалеванная. Даже не верится как-то, что Ибсен замышлял его раньше в эпической форме. Главное, Бранд так мало обдуман психологически. Разве сходство с матерью – наследственность: в обоих та же бессолнечность и то же упорство маниаков?

Но Ибсен, кажется, нисколько и не скрывал от нас символичности своего Бранда.

Прежде всего отделаемся от одного предрассудка. Не стоит искать в Бранде северного неба. Может быть, оно там и есть, но, во всяком случае, едва ли оно там интересно. Одержимость Бранда уже жила когда-то в тропическом лесу – ею болела нежная Дамаянти[316]; в суровом призыве Бранда тоже незачем видеть отражение металлической ряби фиорда, и вовсе не навислость горных снегов символизировалась его угрюмой угрозой.

Бранды спускались гораздо южнее и в Женеву, и во Флоренцию, их родиной было, пожалуй, даже африканское побережье, если можно искать духовной родины аскетизма где-нибудь помимо впервые вспыхнувшей в двуруком фатальной уверенности, что он бессмертен.

Ибсен не особенно церемонился с Брандом. Бранд героичен до лубочности, до приторности, и, право же, нам иногда страшнее за Рокамболя[317], чем за Бранда.

Но может быть, именно то-то и пленительно в Бранде, что Бранд не боится быть временами психологической бессмыслицей, что мы-то судим Бранда, мы-то удивляемся ему, мы-то из-за него копья ломаем, а хитрый норманн знай себе посмеивается.

И мне сдается даже, что я вижу, как широкая улыбка

раздвигает его лицо между навислыми ушами его моржовой шапки…

Но в чем же эта обаятельность пьесы?

Из-за чего же, в конце концов, мы так охотно прощаем не только Бранду, что он Бранд, но самому Ибсену его аптекарские рифмы – помните: quantum satis[318] и caritatis[319], да еще два раза – так понравилось?

Господа, вспомните, когда был написан Бранд? В 1862 г.[320] Ибсен к этому времени не был юношей – ему стукнуло 33 года, но он еще помнил молодость и, может быть, только тогда свел с ней окончательные счеты. Бранд пленяет нас именно как символ необъятной шири будущего, как последний порыв категорической и безоглядной молодости.

Забудьте на минуту, что Бранд только Бранд. Смотрите сквозь него. Добивайтесь только его смысла, его символической сущности, наблюдайте, как лихорадочно ищет воплотиться мысль самого Ибсена, которая так долго таилась в потемках души, – и вот на нее глядит солнце сознания. Вглядитесь хорошенько; ведь это уж не Бранд лишает умирающую мать причастия – «кайся, мол, старуха. А помнишь ты, старуха, что ты делала тогда перед неостывшим трупом моего отца?».

Нет, это говорит Ибсен, безжалостный к прошлому, неумолимый перед всем, что отживает. Пусть оно примет мою веру, это прошлое, или идет к черту – туда ему и дорога. Проклянет? Пускай. Все равно мне не избыть его мерзкого наследия. Постойте – уж будто это только Бранд думает, что Иегове так нужен его маленький Альф и сам он, Бранд?

Нет, господа, это Ибсен вспоминает о времени, когда он пробовал сталь своих мускулов; это он упивается на снежном просторе зоркостью своих глаз, – это ему, Ибсену, так не терпелось тогда вызвать на борьбу весь мир – и мир-то был такой малюсенький – фогт[321], пробст[322] да кистер – только и всего. А у него-то, у Бранда-то, в груди что было сил… дыханья-то было сколько. О, до Джон Габриеля[323] оставалось еще так много времени. Тот вон на садовой скамейке задохнулся и помер, а Бранд и с лавиной еще разговаривает.

Вы спрашиваете, зачем Бранд убухал материнские деньги на церковь, которую тотчас по ее окончании он не мог не возненавидеть? Ведь понимал же он, наконец, куда клонится дело?.. То-то вот куда? Зачем? А Ибсен зачем тратил силы на свои стихотворные пьесы?

Кантата, золотые литеры имени Бранда!.. Все это было. Ибсен, тебе не страшно, тебе не совестно? И вот он бежит… Бранд бежит… Куда? Куда?.. А разве он это знает?.. Туда, где высоко и

где красиво; туда, в горный, в ледяной храм, где служит старый и седой священник в глазетовой ризе. А с ним, со своим Брандом, идет и легкая, уже осужденная, но все еще трагически-властная мечта его пережитой юности – его безумная Герд – единственная женщина, которую любил поэт своей безрадостно-снежной любовью… Постойте… а эти тысячи людей… Он, кажется, обещал вам чудо… Что это? Кровь? Или они вернулись и грозят опять… Нет, слава богу, они уже там, с теми… Один… Герд… Смерть… Плохая рифма… Последние стихи.

С Брандом Ибсен пережил свой Ветхий Завет. Это его-то и засыпало лавиной, этот Ветхий Завет. От запрещений и требований поэт уходил к сомненью и раздумью. И Бранд умер на самой грани между задором осужденья и скорбью понимания.

Искусство мысли

Достоевский в художественной идеологии

П. П. Митрофанову[324]

Метафора расцвета как-то вообще мало вяжется с именами русских писателей. Да и в самом деле, кто скажет, что Лермонтов или Гаршин ушли, не достигнув расцвета, или о восьмидесятилетнем Льве Толстом что он его пережил? Все наше лучшее росло от безвестных и вековых корней.

К Достоевскому особенно неприменимо слово *расцвет*. Может быть, как раз в «расцвете» он считал острожные пали[325].

Но есть и в творчестве этого романиста *поворот*; только это не каторга, а 1866 год, когда вышло в свет «Преступление и наказание». Как раз в этом романе впервые мысль Достоевского расправила крылья. Из толчеи униженных и оскорбленных, от слабых сердец и прохарчинских бунтов, от конурочной мечты и подпольной злобы писатель выходит в сферу – или, может быть, тоже толчею? – высших нравственных проблем. Именно к этому времени настолько перегорели в его душе впечатления тяжелого опыта, что он мог с художественным беспристрастием волновать читателей идеями правды, ответственности и искупления. Ни раньше, ни позже 1866 года Достоевский не был и тем чистым *идеологом художественности*, который создал «Преступление и наказание».

Правда, там есть и Лужин, и Лебезятников, но мысль, давняя злобная мысль подполья, еще не успела вырастить из этих зерен белены Карамазовых.

В косой желтой комнате, правда, уже читают о воскрешении Лазаря, но Алеша Карамазов, пожалуй, еще даже не родился, а Дунечка только грозит развернуться в Настасью Филипповну. В романе есть ужас, но еще нет надрыва.

Как роман «Преступление и наказание» по своей художественной стройности остался у своего автора непревзойденным. В нем есть настоящее единство, в нем есть не только *сжатость*, но и *центр*. И начало в нем есть, и конец, и притом эти части изображены, а не просто передаются летописцем. Мучительному нарастанию июльской недели не помешали скучные отступления «Подростка» и «Карамазовых»; и роман не загроможден, подобно «Идиоту», вставочными сценами, в которых драма так часто у Достоевского не то что получала комический оттенок, а прямо-таки мешалась с

водевилем. Наконец, роман этот не поручается и одному из тех излюбленных Достоевским *посредников*, которые своей очевидной ненужностью местами компрометировали даже «Бесов». Правда, и в «Преступлении и наказании» есть тоже посредник – таков был, верно, фатум Достоевского, – но он мотивирован и как действующее лицо, и притом мотивирован превосходно.

Из романов Достоевского «Преступление и наказание», безусловно, и самый колоритный. Это – роман знойного запаха известки и олифы, но еще более это – роман *безобразных, давящих* комнат.

Я читал где-то недавно про Льва Толстого, как он рассказывал план нового своего рассказа.

Женщина, стыдясь и дрожа, идет по темному саду и где-то в беседке отдается невидимым жарким объятиям. А кончив отдаваться, на обратном пути, когда от радости осталось только ощущение смятого тела, вдруг мучительно вспоминает, что ее видел кто-то светлый, кто-то большой и лучезарно-белый.

На фоне этой лучезарной совести, символ которой возник где-нибудь на луговом просторе или в таинственных лощинах, хорошо выделяется колоритный символ той же силы в «Преступлении и наказании».

В этом романе совесть является в виде мещанинишки в рваном халате и похожего на бабу, который первый раз приходит к Раскольникову с удивительно тихим и глубоким звукосочетанием *убивец*, а потом, еще более страшный, потому что иронический, кланяется ему до земли и просит прощения за злые мысли, просит прощения у него… Раскольникова. Чувствуете ли вы это?

Но я не знаю во всем Достоевском ничего колоритнее следующей страницы «Преступления и наказания»:

> – Не зайдете, милый барин? – спросила одна из женщин довольно звонким и не совсем еще осипшим голосом.
>
> Она была молода и даже не отвратительна – одна из всей группы.
>
> – Вишь, хорошенькая! – отвечал он, приподнявшись и поглядев на нее.
>
> Она улыбнулась; комплимент ей очень понравился.
>
> – Вы и сами прехорошенькие.
>
> – Какие худые! – заметила басом другая: – из больницы что ль выписались?
>
> – Кажись, и генеральские дочки, а носы все курносые! – перебил вдруг подошедший мужик,

навеселе, в армяке нараспашку и с хитро-смеющейся харей. – Вишь веселье!

– Проходи, коль пришел!

– Пройду! Сласть!

И он кувыркнулся вниз.

Раскольников тронулся дальше.

– Послушайте, барин! – крикнула вслед девица.

– Что?

Она сконфузилась.

– Я, милый барин, всегда с вами рада буду часы разделить, а теперь вот как-то совести при вас не соберу. Подарите мне, приятный кавалер, шесть копеек на выпивку!

Раскольников вынул, сколько вынулось: три пятака.

– Ах, какой добреющий барин!

– Как тебя зовут?

– А Дуклиду спросите.

– Нет, уж это что же, – вдруг заметила одна из группы, качая головой на Дуклиду. – Это уж я и не знаю, как это так просить! Я бы, кажется, от одной только совести провалилась…

Раскольников любопытно поглядел на говорившую. Это была рябая девка, лет тридцати, вся в синяках, с припухшею верхнею губой. Говорила она и осуждала спокойно и серьезно.

«Где это, – подумал Раскольников, идя далее, – где это я читал, как один приговоренный к смерти, за час до смерти, говорит или думает, что если бы пришлось где-нибудь на высоте, на скале, и на такой узенькой площадке, чтобы только две ноги можно было поставить, а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря, – и оставаться там…» и т. д.

Как изумительно колоритна не эта *риторика*, в конце, конечно, а фон, на котором она здесь возникла.

И стилем Достоевский редко писал таким сдержанным, с одной стороны, и колоритным – с другой.

Ни многословной тягучести, ни плеонастических нагромождений.

Удивительна канцелярщина Лужина, такая *серьезная* еще в «Бедных людях». Но еще выразительнее *ироническая небрежность* Свидригайлова и *восторженная фигуральность* Разумихина. Избави вас бог, однако, искать здесь слуховой точности Писемского или театральной виртуозности Островского. Речь

героев колоритна здесь лишь, так сказать, идеологически: это мысль Достоевского колоритна. Понял и воспринял это свойство от Достоевского лишь один Чехов и даже перенес на сцену, сделав, таким образом, шаг вперед в искусстве. Но у самого Чехова этого уже никто не оценил… а сколькие искажают, да еще добросовестно!..

Вот образчики стиля из «Преступления и наказания»:

Свидригайлов

– А тут еще город! Т. е. как это он *сочинился* у нас, скажите пожалуйста!

– Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, этак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность.

– Целая компания нас была, наиприличнейшая, лет восемь назад: *проводили время*, и все, знаете, люди с манерами, *поэты были, капиталисты были*. Да и вообще у нас, в русском обществе, самые лучшие манеры у тех, которые биты бывали, – заметили вы это? Это ведь я в деревне теперь опустился…

– Да вы не беспокойтесь, я не надоедлив: и с шулерами уживался, и князю Свирбею, моему дальнему родственнику и вельможе, не надоел, и об Рафаэлевой Мадонне г-же Прилуковой в альбом сумел написать, и с Марфой Петровной семь лет безвыездно прожил, и в доме Вяземского на Сенной в старину ночевывал, и на шаре с Бергом, может быть, полечу…

Разумихин

– Кого? меня! За одну *фантазию нос отвинчу*…

– Ну, а *тот* рассердился… *Ораторствовал* здесь, знания свои выставлял, да и ушел, *хвост поджав*…

– Не потому, что он вошел *завитой у парикмахера*, не потому, что он свой ум спешил выставлять, а потому, что он *соглядатай* и *спекулянт*; потому что он *жид* и *фигляр*, и это видно. Вы думаете, он умен? Нет, он дурак, дурак. Ну, пара ли он вам?..

– Тут, брат, *стыдливость, молчаливость, застенчивость, целомудрие ожесточенное*, и при всем этом – вздохи, и тает, как воск! Избавь ты меня от нее *ради всех чертей в мире! Преавенантненькая!*.. Заслужу, головой заслужу!..

– *Комфортно ужасно*, совершенно как дома, – читай, сиди, лежи, пиши… Поцеловать даже можно, *с осторожностью*…

От себя Достоевский ни в одном романе не говорит так мало, как в «Преступлении и наказании».

Но зато здесь язык его местами прямо удивительный: «…все лицо его было как будто смазано, точно железный замок».

«Взгляд был резок и неподвижен».

«Лужинская чистота и Сонечкина чистота».

«Задрожала, как лист, мелкой дрожью».

«Мучительная, темная мысль поднималась в нем».

«Слышите, как запор брякает».

«И тут *звякнул один удар*».

«…Тихо, с шелковым шумом, опустилась на стул. Светло–голубое, с белою кружевною отделкой платье ее, точно воздушный шар, распространилось вокруг стула и заняло чуть не полкомнаты. Понесло духами. Но дама, очевидно, робела того, что занимает полкомнаты и что от нее так несет духами; хотя и улыбалась трусливо и нахально вместе, но с явным беспокойством…»

«…Она до того *яростно* стала желать и требовать, чтобы все люди жили в мире и радости и не *смели* жить иначе».

«С самым неприличным и громким хохотом и *“представьте себе”* без жилета…»

«*Пас*! и он *стукнул* опять водки».

«*Лихорадка* вполне *охватила* его. Он был в каком-то *мрачном восторге*».

«Он стал в дверях. *Начиналась служба тихо, чинно, грустно*».

II

Но я люблю «Преступление и наказание» не за эти яркие преимущества. Совсем другое тут привлекательно. Сила и свобода светлой мысли – вот что захватывает. И потом – мне еще не отрезаны выходы. Меня еще не учат. Хотя давнее, перегоревшее страдание и сделало мысль «этого» Достоевского уже суровой, и подчас она даже кажется категоричной, но выбор

все же возможен. Тот, другой выход, – он еще не стал ни смешон, ни ненавистен. А главное, он есть.

Хочешь – иди за Соней… Ведь Раскольников… не одолел чтения Евангелия в тюрьме: его задушило-таки под конец – только придавленное Соней, но снова вспыхнувшее – высокомерие. И после его смерти Соня досталась Федору Павловичу Карамазову. В родах, правда третьих, и побитая, – она, говорят, умерла. А этот третий сын и есть Алеша Карамазов. Он немногое сумеет объяснить тебе, правда, но у него осталась Лизаветина книга, ресурс его матери. Не нравится?

Что ж? Тогда ступай в книжный склад Д. П. Разумихина. И кулачище же он стал, Дмитрий-то Прокофьич!

А Дунечка все так же скрещивает руки на груди и так же сверкает… но теперь у нее какие-то лекции, и Лебезятников иногда, озираючись, приносит ей прокламации.

Карьера Лужина кончилась – зарвался и пропал где-то в «не столь отдаленных».

Но выход Свидригайлова для вас, во всяком случае, остается. И он не стал еще отвратительным, как тот – намыленный шнурок гражданина кантона Ури[326].

Повторяю, мысль ваша еще свободна. О Зосиме не слышно: он еще в миру.

И Петр Верховенский что-то еще в черном теле у женевцев, а Иван Карамазов – так тот только что еще получил похвальный лист при переходе во 2-й класс гимназии.

После «Карамазовых» и «Бесов» я люблю «Преступление и наказание» еще больше, и именно за его *молодую серь-езность*. Смешно – молодую… Достоевскому было 45 лет, когда в 1866 г. он держал корректуру «Русского вестника»[327]… А все-таки произведение вышло совсем молодое, выстраданное, суровое… но молодое и свободное. Однако…

Столько раз повторял я здесь про молодость и свободу – что можно подумать, что до сих пор я, *читатель*, все еще учусь по романам нравственности или что я так уж искренно умиляюсь на чьи-нибудь литературные мыслишки.

Нет… Но молодая мысль… и еще не закрепощенная… Лучше можно проследить за ее двоением, игра ее еще видней; больше выдает она себя. Психология у нее уж *слишком блестящая*, а все-таки прозрачная, как тарлатан[328]. А меня, каюсь, интересует именно *мысль*, и притом не столько содержанием своим, сколько затейливостью игры, блеском.

Ну, какая там игра была в «Бедных людях»?.. Одна струна, да и та на балалайке. С «Идиотом» тоже ведь плохо, хотя и совсем по-другому. Там душа иной раз такая глубокая, что страшно

заглянуть в ее черный колодец. Но широко и ярко нет-нет да и развернется мысль в «Преступлении и наказании». А потом: читайте «Карамазовых», – и самого Достоевского вы увидите разве мельком, т. е. того Достоевского, который нам еще памятен и известен по мемуарам, письмам и ранним книгам, – там, в «Карамазовых» открываются скорее наши исторические глубины, там иногда душа обнажает не только народную свою, но и космическую сущность. А в романе 1866 г. ведь еще так и сквозит, ведь там еще жив, еще не перестал болеть даже весь ужас *острожного опыта*.

Хотите один пример? Останавливало ли ваше внимание когда-нибудь то обстоятельство, что в дикой, в чадной тревоге Раскольникова всему больше места, чем *самому убийству* – его непосредственным, почти физическим следам? Даже самая картина с топором вышла в романе как-то не страшна… и, главное, не отвратительна. Что-то в ней даже, наоборот, чувствуется одеревенело-привычное и, пожалуй, чуточку пошлое.

Страшно, ужасно даже, только как-то совсем по-другому, не как должно быть у новичка-убийцы.

Психология так дивно вытачана, так пригнана по болванке, что вам не так-то легко, положим, уйти от ее захвата. Тут и болезнь – точно болезнь, и лихорадочный вызов, и травля…

Вы чувствуете, что жизнь и точно затирает на Раскольникове кровь так же неразличимо и полно, как он сам затер ее на своем носке. И все решительно тут подвертывается кстати – и мать, и Мармеладовы, и Лужин, и Свидригайлов. Но сравните только сны до и после топора, сравните мысли раньше и позже…

Так ли велика между ними разница, как та, которую бы должна была внести кровь, т. е. физически, а не морально *кровь, кровь с мозгом, с запахом* и с *грязью*, в сны и в явь *впервые запачканного* ею человека? А воспоминание о Лизавете? Да ведь это жест Раскольникову запомнился… помните, детский-то испуг на лице… рука вперед… и сама пятится… пятится. Тут что-то художественное и даже немножко трогательное, а вовсе не липкое, не тошнотное, не такое, что сквозь него не пробьется никакой луч, ни эстетический, ни моральный… никакой.

Через два дня… ищет пятна от картины на стене, да еще чтоб луна была… жестяной звонок… спинной холод. Все это красиво… не спорю… но ведь это же и точно бред, а если – психологическая черточка, так, право же, больше для Порфирия, «по долгу присяги», чем для нас с вами, читатель.

Но в чем же дело? Я богохульствую? Нет, дело только в том, что *физического убийства не было*, а просто-таки припомнились автору ухарские и менее ужасные по содержанию, чем по пошлой

хвасти своей, арестантские рассказы, припомнились бредовые выкрикивания, которые томили его иногда бессонной блошиной ночью, и уже потом он, автор, провел своего нежного, своего излюбленного и даже не мечтательного, а изящно-теоретического героя через все эти топоры и подворотни, и провел чистеньким и внимательно защитил его от крови мистическим бредом июльских закатов с тем *невинным гипнозом преступления*, который творится только в Петербурге, в полутемных переходах черных лестниц, когда сквозь широко распахнутые окна и на мышастость заплеванных серых ступеней, и на голубоватость стен, искрещенных непристойностями, укоризненно смотрит небо цвета спелой дыни.

Угадывать ту систематизацию, которую гений вносит в болезненно-пестрый мир впечатлений; систематизацию, весьма мало общего имеющую с той, которая слагается в жизни – в этой высокой игре, – вся моя радость. И мне кажется, что я лучше *понимаю* ее именно в «Преступлении и наказании».

III

После многих проб и брошенных начал и среди их памятных следов, то выбиваясь из ущемлений оскорбительной подлинности, то, наоборот, болезненно материализуясь, то расплываясь, то сгущаясь, то скользя, то вдавливаясь, мысль, наконец, выбрала себе две извилины, по которым отныне и совершается с привычными фиксированными задержками ее движение. Схематически это можно отчасти передать так.

Вот две основные линии, разомкнутые и извилистые: на них-то и возникают, как бы по этапам мысли, те символы, которые потом размалевывает фантазия, а память обращает в людей.

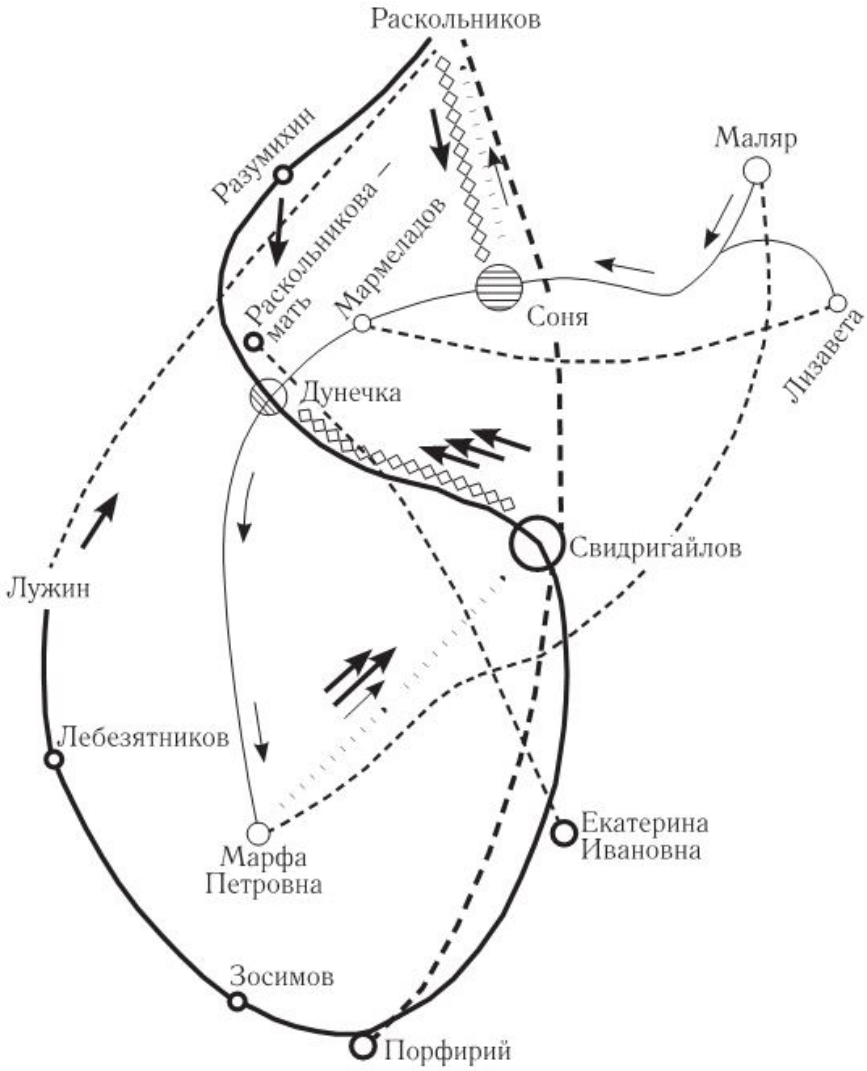
Сетью пунктиров и черточных линий своеобразно сближаются и вызывают друг друга отдельные символы, а этим отчасти намечены уже и ситуации, и даже самая фабула романа.

По одной извилине – ну, скажем, черной – привыкла передаваться *мысль* о том, что *смысл жизни*, ее правда только в *страдании*.

Другую – красную[329] – облюбовала себе мысль о том, что человек, наоборот, имеет право *требовать*… чего?

Да всего – счастья, наслаждения, власти, требовать хотя бы затем, чтобы на все это потом наплевать.

Чертеж символических обозначений главных идей романа «Преступление и наказание», составленный Анненским



Крайними точками на черной кривой являются маляр Миколка и Марфа Петровна Свидригайлова, а красную ограничивают Лужин и Раскольников. И на красной, разъемлющим эту линию на верхнюю и нижнюю ее части пунктом и главным узлом этой извилины возникает символ Свидригайлова. Маляр и Марфа Петровна, Лужин и Раскольников – полярны, но их соединяют пунктиры красный и черный: это значит, что символы эти не только логически и постепенно, так сказать поэтапно, вытекают нижний из верхнего и верхний из нижнего, но что они вызывают друг друга и непосредственно по ассоциации, как комические контрасты, если мы захотим сохранить за ними их художественную оболочку. Маляр – это

высший символ страдания: здесь не только совпадают, но и покрывают одна другую обе идеи: Страдания и Правды.

Жизнерадостный мальчик при столкновении с грубой силой, которая грозит его засудить, решается принять на себя страдание. Так делали лучшие и высшие существа, и в этом, т. е. в *его* решении, таится частица чего-то непреоборимо-сильного и светлого до ослепительной яркости. Вот это что-то и берет его, радостного. Без героизма, без жертвы, без любви, почти стихийным тяготением, жгуче-ощутимым наследием долгой смены страстотерпцев – определился этот начальный узел, спутавший в одно правду с судом, суд со страданием, а страдание с выкупом чего-то Единственного, Светлого, Нездешнего и Безусловного.

Женским соответствием к символу маляра – возникает Лизавета. Эта не ищет пострадать, она только терпит, она – кроткая, она – вечно отягощенная то чужой похотью, то чужой злобою, она – бесполезно для себя сильная, безрадостно молодая и даже бессмысленно убитая. Она – вещь, но вещь только для нас; для античного бога это была бы его Кассандра.

Когда мысль побывала уже на обоих отрогах, и, усиленная двумя потоками в объединяющем русле, она создает свой самый глубокий поворот в романе – *символ* Сонечки Мармеладовой.

Это уже не только кроткая и не только жертва, да и не думает она о страдании, ни о венце, ни о Боге. Сердце Сони так целостно отдано чужим мукам, столько она их видит и провидит, и сострадание ее столь ненасытимо-жадно, что собственные муки и унижение не могут не казаться ей только подробностью, – места им больше в сердце не находится.

За Соней идет ее отец по плоти и дитя по духу – старый Мармеладов. И он сложнее Сони в мысли, ибо, приемля жертву, он же приемлет и страдание. Он – тоже кроткий, но не кротостью осеняющей, а кротостью падения и греха.

Он – один из тех людей, ради которых именно и дал себя распять Христос; это не мученик и не жертва, это, может быть, даже изверг, только не себялюбец, – главное же, он не ропщет, напротив, он рад поношению.

А любя, любви своей стыдится, и за это она, любовь, переживает Мармеладова в убогом и загробном его приношении.

Там, где одна извилина пересекается другой, принадлежа обеим зараз, мысль наша задерживается на символе Авдотьи Романовны Раскольниковой.

> Знаете, мне всегда было жаль, с самого начала, что судьба не дала родиться вашей сестре во втором или

> третьем столетии нашей эры, где-нибудь дочерью владетельного князька, или там какого-нибудь правителя, или проконсула в Малой Азии. Она, без сомнения, была бы одною из тех, которые претерпели мученичество, и уж конечно бы улыбалась, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами.

Вот что говорит Раскольникову человек, которому Дунечка через какой-нибудь час после этого будет стрелять в голову из его же пистолета.

Дунечки и точно приносят жертвы, но самоотречение их высокомерно. Дунечка и страдать будет, не сливаясь с тем, из-за чего мучится, «улыбаясь», по выражению Свидригайлова. Не в этом ли и лежит то сладострастное обаяние Дунечки, которое осилило Свидригайлова и, презрительно готовое проституироваться Лужину, осуждено уйти холодным и бездетным из объятий Разумихина?

Если *додумать* маляра – до конца его додумать, то мысль едва ли пойдет далее той точки, на которой Достоевский создал Марфу Петровну Свидригайлову. Эта – тоже приемлет жизнь, только sub specie cruciatus[330], под видом страдания. Покупая себе Свидригайлова, Марфа Петровна отлично понимала, кого она покупает; ею не столько оплачивалось наслаждение или желание властвовать, лелеять, опекать, тешиться или хотя бы мучить, сколько именно добывалось право жаловаться, т. е. по-своему страдать и возбуждать к себе сострадание. Письмо, которое чернило Свидригайлова, и несколько ударов хлыста по плечам – стали, может быть, интереснейшей страницей в жизни Марфы Петровны. Брать от жизни больше даже, чем можешь переварить, и в то же время казаться мученицей и обездоленной – вот для Марфы Петровны смысл жизни. И призрачное страдание скрестилось у нее с самым грубым наслаждением плоти в столь же неразрывный узел, как у маляра его мука плотская и венец духовный.

Для самого Достоевского Марфа Петровна была символом страдания, в котором нет Бога, и этим идея как бы переводилась в сферу высокого комизма.

Точка Марфы Петровны соединена на нашей схеме пунктиром с центральным пунктом *извилины бунтующих*, т. е. с символом ее мужа Аркадия Ивановича Свидригайлова. Человек без малейшей пошлости, напротив – фантастичный, – он, может быть, более всех в романе, есть *чистая идея*, категорическое требование нашего ума.

Уже не молодой, старше даже, пожалуй, чем Достоевский в те

же годы, Свидригайлов болен *бесполезностью своего опыта*. Он холодный, выносливый, пытливый и чарующий. Жизнь Свидригайлов принимает, пока жизнь сильней его, потому что он, Свидригайлов, трезв, умен и ироничен, но поддайся эта жизнь ему хоть на вершок, и он возьмет ее, точно бы это была Лизавета Смердящая, возьмет тут же и всю, с грязью и ужасом, по-карамазовски.

Нет вещи, которой бы Свидригайлов брезгал, до того этот дьявол холоден и умен; но нет и такой, которой бы он не презирал, начиная с собственной жизни. Умирает Свидригайлов, конечно, не из-за Дунечки, но Дунечка точно была последней связью его с той жизнью, ключи от которой унесла с собой Марфа Петровна. А умереть ему велел не кто другой, как Марфа Петровна, и в тот самый жаркий день, когда после похоронной возни являлась ему напомнить, что часы-то завести и позабыл. Может быть, Свидригайлов даже убил Марфу Петровну, чтоб удобнее овладеть Дуней, но это все равно: жизнь его все-таки принадлежит ей, Марфе Петровне, и никому больше; у нее ведь и документ есть, а Свидригайлов человек аккуратный и по-своему добросовестный. Но до такой степени органически чужда Свидригайлову идея Искупления, что когда, уходя, он отдает деньги на добрые дела, то мы понимаем, почему это он вспомнил, хотя и по другому поводу, о тридцати сребрениках. Свидригайлов не так глуп, чтобы спасать душу; данные же им деньги и точно больше всего похожи на те, которыми некогда оплатилось «село крови»[331].

Бога же с Свидригайловым не было давно – рано он его продал, и продешевил, должно быть. Тоже ведь и тут опыт нужен.

Вверх от Свидригайлова идут *идеалистические* символы требовательного счастья, все теории, химеры или фантазии; вниз же от него все обличения идеи счастья, вплоть до яркой, в глаза бьющей, укоризненно сбывшейся пошлости.

Первый узел вверх, к которому тянутся все вожделения, – это красота-мучительное обещание Дунечки. Мы об нем уже говорили. Несколько выше возникает тот, где таится возможность *ее матери*, зерно, из которого вышел печальный призрак Пульхерии Александровны Раскольниковой. Здесь болезненная вера в обетованный союз правды и счастья, здесь даже Лужин может если и не быть прекрасен, то все же хоть не портить картины.

Здесь и влюбленность в Родю – галлюцинирующая и убивающая влюбленную призрачным наслаждением и умилением от его добродетельного счастья. Здесь и трогательно-идиотическая, кротко-упрямая вера в то, что человек любит

человека и только любит.

Вниз от Свидригайлова ей отвечает другая, тоже иллюзионерка счастья, но уже не благословляющая и не осеняющая, а главное, без улыбки – этой «почти Дунечкиной» улыбки. Это – тоже упрямая и тоже категорическая, потому что облекает пристальную и упорную мысль художника, но у нее красные пятна на скулах, она – страшная на солнце, и она хихикает, она кашляет, она жалуется, она проклинает, и, умирая, она судорожно вытягивает сведенные ноги.

Если в Пульхерии Раскольниковой отразилась тихая, устремленная маниакальная мысль о счастье, то в Екатерине Ивановне та же безумная мысль высовывает язык и мечется.

Вверх над Пульхерией Раскольниковой на следующем же этапе сложился символ Разумихина.

И развернулся же здесь автор! Какого открытого и благородно обаятельного представителя дал он «молодым поколениям нашим» в Дм. Пр. Разумихине. Но если вы лучше вглядитесь в этого фатального посредника, в этого Кочкарева[332] нигилизма и рубаху-парня, вас не может не поразить двойственность, не двоение, а именно двойственность этой наспех одетой мысли. Разумихин вовсе не так прост, как нам сразу показалось: это не только – умный дурак, но и наивная шельма. Да и слишком уж он что-то во всех восторженно влюблен, всех бранит и в то же время никем не брезгует. Субъективно Разумихин, по-моему, это – та беспокойная мысль, которая хочет и не может уняться, которая все хочет забыть о своей мучительной загадке: в разговоре, движении, суете и лихорадочной смене тысячи дел и чужих интересов. Впрочем, он не любит ни тумана, ни заповедей страдания. Лучше уж он запьет. – Еще шаг – и мысль о счастье как оправдании уже возведена в теорию, тоже маниакальную, но уже преступную и кощунственную, и притом в самом догмате своем, а тащить ее осужден очаровательный мальчик, нежный, сильный и даже умный. Большей прозрачности, скажу даже сильнее, более *явной наглости*, чем Раскольников, художественная мысль себе у Достоевского никогда не дозволяла.

Мысль коротенькая и удивительно бедная, гораздо беднее, чем в «Подростке», например: Наполеон – гимназиста 40-х годов. Наполеон – иллюстрированных журналов. Теория, похожая на расчет плохого, но самонадеянного шахматиста. И в то же время вы чувствуете, что тут и не пахнет сатирой, что это, как теория, самая подлинная пережитость и вера столь живая, что, кажется, еще вчера она заставляла молиться.

В действии, правда, уже нет самой идеи. Полный гипноз над

Раскольниковым совершился, по-видимому, гораздо раньше сцены с Мармеладовым, и наказание в романе чуть что не опережает преступление, физически притом же, как мы уже говорили, почти не тронувшее Раскольникова, и мы знаем почему.

В романе есть только укоризненный бред, боль, стыд и, наконец, роковое влечение к муке возмездия, которым только и может завершиться дерзкая и логическая мысль о победе, о торжестве, если она не захочет удовольствоваться лужинским благополучием.

Сделать обаятельным, сделать Шиллером, бледным ангелом – *то* перегоревшее, осужденное, ненавистное и еще раз мучительно разворошенное, – это более явная игра даже, чем та – с Сонечкиной чистотой; там ведь хоть теории нет, да и без мистики не обошлось. И какой дьявольской насмешкой не только над душевной красотой, но и над правдой является этот самый Раскольников!

Сонечка должна его перемолоть. Но перемелет ли?

Этой задачи Достоевский так ведь никогда и не решил, да и решать не принимался. Он свернул на другой, на страшный путь самобичевания, негодования и возмездия. И черт остался жив…

Вниз от Свидригайлова за бедной Екатериной Ивановной мысль задерживается еще немного на любопытном узле Порфирия. Порфирий – это символ того своеобразного счастия, которое требует игры с человеческой мукой, но в типе символ вышел не лишенным колоритности.

Вспомните только белые ресницы, туфли и кропотливую кудахтающую, чисто бабью возню Порфирия с «сюжетцем». Страдание – для этого человека лишь материал, ворочаемый им любовно, хотя и не без некоторой брезгливости, и художник интересно сочетался в нем с чиновником, аккуратным, добросовестным и если жестоким, то лишь по нечувствительности почти истерического свойства.

Но с Порфирия мысль перескакивает уже на совсем другой путь, и этот переход характерен в том отношении, что с ним вместе исчезает из идеи последний призрак безумия.

Зосимов – это уже осевший Разумихин, Разумихин, но без его форса и эмфаза, это – флегма с массивными золотыми часами; это – человек солидный, не без самодовольствия, впрочем, тоже любитель и мастер на бобах разводить, а потому в глубине души уверенный, что он не только настоящий альтруист, но, пожалуй, и мыслитель, будущий-то уж во всяком случае.

На следующем этапе, в Лебезятникове, золотушном, подслепом, раздражительном и бестолковом, гибнет последняя

«теорийка», последняя идейка самодовления; все теперь они провалились: и наполеоновская, и мещанская, и артистическочиновничья, и карамазовская, и тупо-гигиеническая, и опошленно-базаровская.

А Лужин торжествует:

> То-то вот они, убеждения-то!
> Да и женский вопрос подгулял. Хе-хе-хе!

И вот перед тем, как опять взяться за Раскольникова, начиная новый цикл, мысль упирается в Лужина… Продолжительная задержка.

Теории здесь уже нет. Спекуляция, ведь она – уже из натуры, всякая отвлеченность, хотя бы даже лебезятниковская… «Пидерита, но также и Дарвина» здесь ровно ни при чем, а «молодые поколения наши» просто-напросто учитываются Лужиным; потому что и это как-никак, а все-таки векселишка.

Но хуже всего оказывается следующее обстоятельство. Выходит, что от Лужина если не до самого Раскольникова, то, во всяком случае, до его «Наполеона», до мыслишки-то его, – в сущности, рукой подать. Ведь и жертва-то облюбована Лужиным, да еще какая! И спокойствие-то ему мечтается, и фонд сколачивается, и арена расширяется, да и риск есть, и даже до сладострастия соблазнительный риск. Вы только сообразите: Лужин и Дунечка… Куда уж тут Родиным статейкам…

В этом-то, конечно, и заключается основание ненависти между Лужиным и Раскольниковым. Не то чтобы они очень, слишком бы мешали друг другу, а уж сходство-то чересчур «того»: т. е. так отвратительно похожи они и так обидно карикатурят один другого, что хоть плачь. И недаром ведь от такой же обязательной совместимости с ума сошли когда-то и Голядкин, и Иван Карамазов.

Но идеолог «Преступления и наказания» дал нам еще насладиться контрастом, так сказать, бытовым, разве что по-порфирьевски разок-другой подмигнув на «Шиллера-то» и на тот омерзительный вывод, который из него можно сделать.

IV

Преступление есть нечто лежащее вне самого человека, который его совершил. Такова была одна из самых глубоких, наиболее волновавших Достоевского мыслей. Романист не знал еще ни вырождения, ни порочной наследственности, а если он иногда и упоминал о «недостатке в сложении» и «об

уродливости», то отсюда было еще слишком далеко до «преступного типа». Знай о нем Достоевский, какой бы это был ресурс для Зосимова.

Впрочем, я поговорю как-нибудь в другой раз о том, какою представлялась Достоевскому *сущность человека* и как мысль его колебалась в этом вопросе между романтиками и византийским прологом, причем романтики стойко защищали свою позицию.

Теперь нам достаточно одного. *Достоевский не только всегда разделял человека и его преступление, но он не прочь был даже и противополагать их*.

Грандиозные страницы «Мертвого дома» (1861) именно тому-то ведь и посвящены, чтобы разрушить *фикцию преступничества*.

Острог своим шельмованием и произволом создавал, правда, особый тип людей, но это был тип *каторжан*, а вовсе не *преступников*. В «Мертвом доме» есть два удивительных места в 1-й главе и 7-й.

Речь идет там о дворянине-отцеубийце, который весь месяц после своего злодеяния провел самым развратным образом. Хоть он и не сознался, но его все-таки засудили, и не только все в том городишке, где он раньше служил, но и на каторге были убеждены, что он точно убийца и есть. Арестанты даже подслушали как-то во сне его самообличающий бред. Все время, как жил с ним в остроге Горянчиков, отцеубийца был в превосходнейшем, в веселейшем расположении духа. «Он был взбалмошный, легкомысленный, нерассудительный в высшей степени человек, хотя совсем не глупец». Раз, говоря с автором «Записок» о здоровом сложении, наследственном в их семействе, он прибавил: «Вот, родитель мой, так тот до самой кончины своей не жаловался ни на какую болезнь».

«Такая зверская бесчувственность, – читаем мы дальше, – разумеется, невозможна. Это феномен, тут какой-нибудь недостаток сложения, какое-нибудь телесное и нравственное уродство, еще не известное науке», и автор прибавляет: «Разумеется, *я не верил этому преступлению*».

В 7-й главе, пополняя записки Горянчикова, уже сам Достоевский от своего лица удостоверяет, что Горянчиков был прав:

после десяти лет каторги отцеубийцу отпустили с миром, так как нашлись другие убийцы – подлинные. Я привел здесь эту выписку не потому, что это, очевидно, первый эскиз к Димитрию Карамазову, и притом, наверное, не вымышленный, – хотя и любопытно ведь, что мысль о нем прожила в Достоевском целых двадцать лет. Но в данном случае меня интересует не это, а лишь другая сторона глубокого убеждения Достоевского, о котором мы

только что говорили, а именно что бывает такое обманчивое, призрачное, роковое соответствие между человеком и преступлением, которое ему приписывается. В «Преступлении и наказании» мысль эта также сильно, по-видимому, волновала автора: он разнообразно касался ее и в Миколке-маляре, и в Раскольникове… А Свидригайлов? Вот подите дознайтесь-ка, убил ли он Марфу Петровну или нет?

В том же «Мертвом доме» найдется и прямо-таки канва для Раскольникова.

Приходили в острог такие, которые уже слишком *зарвались*, слишком *выскочили из мерки на воле*, так что уж и *преступления* свои делали под конец, как будто *не сами собой*, как будто *сами не зная зачем,* как будто *в бреду, в чаду*, часто из тщеславия, возбужденного до высочайшей степени (*с. 7. изд. 1885 г.. т. II*).

Теперь сообразите все, что я сказал выше, и потом, перечитая эту выписку, посмотрите еще раз на прилагаемый здесь чертеж. Пусть, однако, там еще не будет покуда ни узлов, ни надписей.

Пусть там проходит только две обозначившихся наконец среди толчеи мыслей извилины – след тягостного *двоения одной* мысли, одного *мучительного вопроса* об оправдании жизни, и притом жизни не только как *личного существования*, но и как всего этого огромного, безличного и страшного, к чему «подлец-человек привыкает».

Одна извилина – вы помните – облюбована мыслью *пускай их*, другая окриком – *нет, врешь*.

Глядите, вот крайний, верхний пункт этого *нет – врешь*.

Разве не обязательно должна была возникнуть здесь мысль о преступнике или, точнее, *о человеке, который совершает преступление*? Какое? Конечно, фантастическое, дерзкое, не соответствующее ни силам, ни характеру, ни условиям жизни. При этом, так как преступление являлось лишь по требованию мысли, ему вполне чужда была и страсть, а вместо ее зуда и ослепления там должно было совершаться медленное и долгое назревание самой мыслишки, и притом в самой тепличной обстановке, в страшном, мнительном и высокомерном одиночестве, а в результате происходить и самовнушение.

Вполне понятно, почему Достоевский сделал тепличную обстановку своего преступления каютой и гробом Раскольникова, а не какой-нибудь богатой помещичьей усадьбой. Здесь действовала не только аналогия; но героя надо было поставить также, несмотря на все его одиночество, ближе к жизни, к подлинному ужасу жизни.

Но нас может на минуту остановить вопрос: почему же это преступником оказался юноша, почти мальчик, только слишком

рано созревший? Вспомним, что преступление логически определилось как теоретическое, «головное». Смею ли я? Проба сил – этим-то данное действие и относится к поре самоопределения, значит, преступник должен был быть молодым… Итак, молодой… интеллигентный… нищий… одинокий… мнительно-высокомерный…

Но для чего же еще наделять его красотой, для чего делать преступника нежным, чистым и благородным? Я не поручусь, чтобы тут не было нисколько жорж-сандизма[333]. Но надо считаться и с ходом самой мысли. Не будем выпускать из рук нити, которую мы, кажется, уже нашли. Вы помните, что преступление было идейное, вы знаете убеждение Достоевского в том, что преступничество, есть в сущности, фикция? Что же мудреного тогда, что чем безобразнее, чем нелепее та тень, которая падает на человека, совершившего преступление, тем отличнее от нее, тем несообразнее с нею оказывается в романе он сам. С другой стороны, искусство художника должно было заключаться в том, чтобы придумать именно такую обстановку преступления, где бы, фантастичное по существу, это преступление казалось имеющим причины совершенно иные, осязательные и даже, так сказать, пошлые, вроде корыстного расчета. Словом, Достоевскому приходилось и здесь создавать ряд контрастов.

Символу «головного» преступления на линии «приемлемой муки», конечно, тоже должен был соответствовать какой-нибудь значительный символ. В романе намечалось таким образом лицо, к которому приходил преступник. И силою этого лица, его нравственным обаянием, его правдой разрешалась в принятие муки безумная и оскорбившая Бога дерзость преступника.

И это лицо должно было, конечно, вырядиться женщиной. У древних к преступному Оресту приходил его Пилад, и не кто другой, как Фесей, дружбою возрождал одержимого Геракла, но у нас осенять и возрождать призвана только Мадонна.

Что же их соединяло? Любовь? Конечно, нет. Между преступником и приемлющей страдание должны были завязаться отношения *вокруг какого-нибудь несчастья*. Тут намечалось место людям или совсем уже как нельзя более обездоленным, или упавшим до того низко, чтобы преступнику было не страшно к ним подходить, чтобы их гонимость, отверженность или порочность не выделяли в его сознании ужаса покрывающей его самого грязи, а чтобы, наоборот, несчастья этих людей даже оправдывали его страшную теорию или, по крайней мере, не укоряли преступника за ее применение.

Но кому же должны быть близки эти люди? Очевидно,

приемлющей страдание. Ведь это он, преступник, придет к ней за разрешением. Он – активное начало, он дерзкий, он и на муку пойдет сам. И даже раньше, может быть, пойдет искать этого пути, чем самое преступление совершить пошел. Все ведь это внешнее и надуманное.

Но кто же она, эта приемлющая, осеняющая? Она непременно должна быть тоже *из отверженных*. Иначе преступник не пошел бы к ней, иначе она оттолкнула бы его, гордого, своей чистотой. Только это – не преступница, потому что она кроткая, эта приемлющая страдание: значит, она – падшая, она обесчещенная. Но и здесь необходимо тоже несоответствие между внешним и внутренним человеком, которое мы уже определили в преступнике.

Весь этот позор, очевидно, коснулся ее только механически: настоящий разврат еще не проник ни одною каплею в ее сердце (*«Пр. и нак.», VI, с. 240, 1904 г.*).

Не трудно теперь и определить причину, которая заставила приемлющую страдание пасть.

Но вернемся опять к линии *требующих*. В точке, противоположной точке фантастического преступления, должен был возникнуть символ пошлого благополучия. И так как этим намечалось тоже лицо романа, то вражда между ним, благополучным, и преступником являлась совершенно неизбежной. Неизбежен был и контраст: молодой с одной стороны, молодяшийся – с другой, фантаст и делец и т. д. В свою очередь, вражда предполагала яблоко раздора, т. е. человека, которого никак не поделят. Но кто же нужен преступнику теперь, после того, как он убил, кроме той, которая сильнее его и должна научить его «жить», т. е. кроме приемлющей страдание? Значит: это лицо, не нужное преступнику теперь, должно было иметь с ним прежнюю связь. Не невеста, нет. Этой нет места в сжатой, и мы увидим почему, истории преступника. Мать? Но ведь это же нечто лакомое для того, для дельца. Скорее всего, поэтому быть ей сестрою преступника. Понятно, почему предметом вражды не могла быть падшая, – для трезвого дельца эта приманка была бы совершенно неподходящая. Тут намечается девушка чистая, гордая, и хотя горячо любящая брата, но именно такая, чтобы она своим великодушием и чистотой в данные дни отталкивала его от себя к другой, кротко приемлющей страдание, а главное, более близкой ему по своей явной греховности.

Труднее определить по схеме или даже из плана ход самой травли, т. е. тот путь, которым преступник мало-помалу доводится до сознания.

Здесь, конечно, был неизбежен посредник, лучше всего –

восторженный и наивный друг, т. е. нечто навязчиво-великодушное и возмутительное своей непосредственностью. Совесть же могла объектироваться под двумя видами: или грубо-пыточным, какие Достоевский всегда любил, или закатно-мистическим. Черт вошел в роман лишь эпизодически, но в мыслях место его было, по-видимому, центральное и, во всяком случае, значительное. Это несомненно.

Кончая, я хочу указать еще на одно место «Записок из мертвого дома», а именно то, где Горянчиков (*II, с. 11, изд. 1885 г.*) говорит, как ему потом, при воспоминании об острожной жизни, непременно казалось, что все неожиданное, исключительное и чудовищное пережил он в первые несколько дней заточения.

Начиная с «Преступления и наказания», где все действие артистически сжато в несколько страшных июльских суток, Достоевский постоянно – целых пятнадцать лет – прибегает в своих романах к этому способу сгущений и даже нагромождений. И на это он имел тяжкое жизненное основание.

notes

1

Указание на год содержится в первоначальном наброске повести; а дальнейших редакциях оно Гоголем опущено.

2

Брульон (*фр.* brouillon) – черновик.

3

Мельмот-скиталец – персонаж одноименного романа английского писателя Чарлза Роберта Мэтьюрина (1782 – 1824).

4

Журфикс (*фр.* jour fixe) – определенный день недели в каком-либо доме, предназначенный для регулярного приема гостей. На журфикс приезжали без приглашения.

5

У Гоголя Нос говорит майору Ковалеву: «Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству».

6

Здесь: волочиться (*фр.*).

7

Винный магазин Фридриха Юнкера в Санкт-Петербурге на Большой Морской улице.

8

См. статью И. Анненского «О формах фантастического у Гоголя» (журнал «Русская школа», 1890, № 10).

9

Имеется в виду поэма Публия Овидия Назона (43 до н. э. – 17 н. э.) «Метаморфозы».

10

После первой публикации в сборнике «Арабески» (ч. 1, 1835) повесть подверглась переделке и была в новом варианте опубликована в «Современнике» (№ 3, 1842).

11

Фра Беато Анджелико (Fra Beato Angelico, букв. «брат блаженный ангельский», наст. имя Гвидо ди Пьетро, имя в постриге Джованни да Фьезоле; 1400 – 1455) – итальянский художник раннего Возрождения, доминиканский монах.

12

Имеется в виду картина Фра Беато Анджелико «Благовещение» (1430 – 1432); ныне находится в музее Прадо в Мадриде.

13

Прологи и минеи четьи – сборники житий святых, поучений и назидательных рассказов.

14

Имеется в виду поэма «Мертвые души».

15

Громобой – герой поэмы В. А. Жуковского «Двенадцать спящих дев», продавший душу черту.

16

Джорджо Вазари (Giorgio Vasari; 1511 – 1574) – итальянский живописец, архитектор и писатель. Автор «Жизнеописаний наиболее великих живописцев, ваятелей в зодчих» – собрания 178 биографий художников Италии эпохи Возрождения.

17

См. статью И. Анненского «Художественный идеализм Гоголя» (журнал «Русская школа», 1902, № 2)

18

Такого персонажа в «Двойнике» нет.

19

Имеются в виду пушечные выстрелы в Петропавловской крепости, предупреждающие о подъеме воды в Неве.

20

«Коль славен наш Господь в Сионе» – мелодия Д. С. Бортнянского на слова М. М. Хераскова, исполнявшаяся курантами Петропавловской крепости каждый час; до принятия в 1833 году в качестве государственного гимна «Боже, царя храни» неофициально считался «русским национальным гимном».

21

«Хозяйка» (1847) – повесть Достоевского.

22

До этого были «Бедные люди» и «Двойник».

23

Мармеладов и Лебедев – персонажи соответственно романов «Преступление и наказание» и «Идиот».

24

Достоевский работал над этой повестью осенью 1846 года.

25

Орест Федорович Миллер (1833 – 1889) – историк литературы, фольклорист, славянофил; профессор Санкт-Петербургского университета.

Здесь: горячий почитатель (*фр.*).

27

См. рассказ Достоевского «Скверный анекдот» (1862).

28

Шарль Поль де Кок (Charles Paul de Kock; 1793 – 1871) – французский писатель, чье имя стало нарицательным обозначением фривольной литературы.

29

Генерал Пралинский – персонаж рассказа «Скверный анекдот».

30

Имеется в виду рассказ Достоевского «Кроткая».

31

Имеется в виду рассказ Л. Н. Андреева «Большой шлем».

32

Второе я (*лат.*).

33

Имеется в виду рассказ А. П. Чехова «Скучная история».

34

Катерина Ивановна Мармеладова – персонаж романа «Преступление и наказание».

35

Старец Зосима – персонаж романа «Братья Карамазовы».

36

Кириллов и Ставрогин – персонажи романа «Бесы», Свидригайлов – «Преступления и наказания», Смердяков – «Братьев Карамазовых».

37

Иксион – персонаж древнегреческой мифологии; был привязан (или прикован) в аду к огненному колесу, вечно вертящемуся с неимоверной быстротой. Миф об Иксионе положен Анненским в основу его трагедии «Царь Иксион».

38

Михаил Михайлович Сперанский (1772 – 1839) – граф, русский общественный и государственный деятель, основатель российской юридической науки, автор неосуществленного проекта государственных преобразований.

39

Чистая доска (*лат.*).

40

Макар Девушкин – персонаж романа Достоевского «Бедные люди».

41

Александр Егорович Ризенкампф (1821 – 1895) – друг молодого Достоевского; врач, ботаник.

42

Фаланстер – в учении утопического социализма Шарля Фурье дворец коммуны людей.

43

На Семеновском плацу в Санкт-Петербурге 22 ноября 1849 года Достоевский и другие участники кружка Петрашевского выслушали смертный приговор; была инсценирована подготовка к смертной казни, которую в последний момент заменили каторжными работами.

44

Имеется в виду Андрей Николаевич Бекетов (1825 – 1902) – ректор Санкт-Петербургского университета, ботаник, дед поэта А. А. Блока.

45

Имеется в виду Лукерья из рассказа Тургенева в «Записках охотника».

46

Из писем Тургенева к домашнему врачу семьи поэта Я. П. Полонского – Л. Б. Бертенсону, чьими советами он пользовался.

47

Гюльнара – персонаж балета А. Адана «Корсар». Очевидно, имеются в виду фотографии балерин, которыми были заполнены кипсеки. Кипсек (*англ.* keepsake) – дорогое издание рисунков, преимущественно женских головок, иногда с текстом.

48

«Новь» – роман Тургенева (1877).

49

Полина Виардо, полное имя Полина Мишель Фердинанд Гарсиа– Виардо (Pauline Michelle Ferdinande García-Viardot; 1821 – 1910) – испано-французская певица, вокальный педагог и композитор. Близкий друг Тургенева. Истинный характер их отношений является предметом дискуссий.

50

Элиза Рашель Феликс (Elisa Rachel Felix, Mademoiselle Rachel; 1821 – 1858) – французская актриса.

51

Михаил Петрович Драгоманов (1841 – 1895) – украинский историк, фольклорист, критик, публицист, общественный деятель.

52

«Четыре дня» – рассказ В. М. Гаршина (1877).

53

Имеется виду роман Вальтера Скотта «Сент-Ронанские воды» (1824).

54

Василий Иванович Красов (1810 – 1854) – поэт; В. Г. Белинский рассматривал творчество Красова в одном ряду с творчеством М. Ю. Лермонтова.

55

Имеется в виду Шарль Бодлер.

56

Парацельс (Paracelsus; наст. имя Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм; 1493 – 1541) – знаменитый алхимик и врач эпохи Возрождения.

57

Имеется в виду немецкий поэт Людвиг Уланд (Ludwig Uhland; 1787 – 1862) – крупнейший представитель так называемой «швабской школы».

58

В диалоге «Федр» (пер. А. Егунова): «…поток красоты снова возвращается в красавца через глаза, то есть тем путем, которым ему свойственно проникать в душу, теперь уже окрыленную, ибо он орошает проходы перьев, питает рост крыльев и наполняет любовью душу…»

59

См. Ос. XIII, 14; 1Кор. XV, 55.

60

Имеется в виду сборник арифметических задач математика Василия Андриановича Евтушевского (1836 – 1888).

61

Евлалия Павловна Кадмина (1853 – 1881) – певица, контральто, меццо-сопрано, драматическая актриса; послужила прототипом героини повести «Клара Милич»Тургенева.

62

«Василиса Мелентьева» – историческая пьеса А. Н. Островского, написанная в соавторстве с С. А. Гедеоновым (1867).

63

Катя Миловидова – в повести настоящее имя Клары Милич.

64

Яков Вилимович Брюс (1669 – 1735) – государственный деятель, военный, дипломат, инженер и ученый, один из ближайших сподвижников Петра I.

65

Яков Гаврилович Тургенев (род. до 1658) – предок И. С. Тургенева; стольник, шут Петра I.

Как утверждается в статье И. Миловидова «Две чухломских драмы, основа “Горькой судьбины”», опубликованной в журнале «Русская старина» (1889, № 11), Писемский познакомился с материалами дела, которое послужило ему основой для драмы, будучи чиновником особых поручений при костромском губернаторе.

67

Питерщик (*устар.*) – человек, бывавший и промышлявший каким-либо делом в Петербурге.

68

Каломейцев – персонаж романа Тургенева «Новь».

Риваль (*фр*. rival) – соперник.

Бог из машины (*лат.*).

71

Опискин – персонаж повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (1859)

72

Млекопитаев – персонаж рассказа «Скверный анекдот».

73

Герхарт Иоганн Роберт Гауптман (Gerhart Johann Robert Hauptmann; 1862 – 1946) – немецкий драматург, лауреат Нобелевской премии по литературе за 1912 год.

74

Морис Полидор Мари Бернар Метерлинк (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck; 1862 – 1949) – бельгийский писатель и драматург, лауреат Нобелевской премии по литературе за 1911 год.

75

Василий Шибанов – персонаж одноименной баллады А. К. Толстого.

76

«Яков верный, холоп примерный» – персонаж поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Вольнодумец (*фр.*).

78

Василий Петрович Боткин (1811 – 1869) – писатель, критик, переводчик.

79

Павел Васильевич Анненков (1813 – 1887) – критик, мемуарист.

80

Имеется в виду «Положение о крестьянах, вышедших из крепостной зависимости», утвержденное одновременно с подписанием Манифеста об отмене крепостного права в 1861 году.

81

Уклоняйся от зла и делай добро; ищи мира и следуй за ним (Пс. XXXIII, 15).

82

Имеются в виду братья Милютины – Дмитрий Алексеевич (1816 – 1912) – государственный и военный деятель; Николай Алексеевич (1818 – 1872) – государственный деятель, один из разработчиков крестьянской реформы 1861 года; Владимир Алексеевич (1826 – 1855) – публицист, экономист.

83

Имеются в виду писатель Сергей Тимофеевич Аксаков (1791 – 1859) и его сыновья Константин Сергеевич (1817 – 1860) и Иван Сергеевич (1823 – 1886) – идеологи славянофильства.

84

Разуваевы и Колупаевы – персонажи романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Убежище Монрепо» (1882).

85

Жан Батист Расин (Jean-Baptiste Racine; 1639 – 1699) – французский драматург.

86

Киферон – гора между Аттикой и Беотией, место действия ряда греческих мифов.

Что она очень хорошенькая (*фр.*).

Здесь: сложносочиненных.

89

Райский – главный герой романа И. А. Гончарова «Обрыв» (1869).

90

Имеется в виду второе издание книги Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки».

91

Франко-германская война 1870 – 1871 годов.

92

Имеется в виду романс М. П. Мусоргского «Семинарист» (1866).

93

Агафон (ок. 448 – 397 до н. э.) – древнегреческий поэт. Устроитель пира в диалоге Платона «Пир».

94

Илисос – река в Аттике, в античные времена Илисос протекал за городской стеной полиса Афин и служил одним из естественных границ Акрополя.

«Дюреровским рыцарем» Ницше называл Шопенгауэра.

96

Познышев – герой повести Толстого «Крейцерова соната».

97

Константин фон Тишендорф (Lobegott Friedrich Konstantin von Tischendorf; 1815 – 1874) – протестантский богослов.

98

Давид Фридрих Штраус (David Friedrich Strauß; 1808 – 1874) – немецкий философ, историк, теолог и публицист.

99

Волапюк – международный искусственный язык, созданный в 1879 году немецким священником Иоганном Мартином Шлейером. Широкого распространения не получил.

100

Своим демоном Сократ называл «внутренний голос», который, как он утверждал, всегда удерживал его от неправильных поступков.

101

Пекюше – персонаж неоконченного романа Гюстава Флобера «Бювар и Пекюше» (опубл. 1881).

102

Ребекка Шарп – персонаж романа Уильяма Теккерея «Ярмарка тщеславия» (1847 – 1848).

103

Калинович – персонаж романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ» (1858).

104

Персонаж романа Достоевского «Бесы».

105

В новом роде (*фр.*).

С проседью (*фр*.).

107

«Роковая любовь» – роман немецкого писателя Эрнста фон Вильденбруха (1845 – 1900); в переводе на русский язык был опубликован в «Новом журнале иностранной литературы» (СПб., 1901).

«В сочельник»; в книге рассказов и стихов, изд. Куркина, в Москве, с. 29 сл.

109

Марлинский – псевдоним Александра Александровича Бестужева (1797 – 1837) – декабриста, писателя, критика, публициста. Анненский имеет в виду байронических героев Марлинского, одержимых большими страстями.

С умом, с иронией (*лат.*).

111

Бутарь (*устар.*) – будочник, низший полицейский чин.

112

См. рассказ Л. Толстого «Хозяин и работник» (1895).

113

«Новое время» – ежедневная газета, выходившая в Санкт-Петербурге в 1868 – 1917 годах.

Мари, вы немного грубоваты (*фр*.).

115

Флавий Клавдий Юлиан (Flavius Claudius Iulianus; 331 или 332 – 363) – римский император в 361 – 363 годах; ритор, философ. Получил прозвище «Отступник» за попытку возрождения язычества.

116

Отто фон Бисмарк-Шёнхаузен (Otto von Bismarck-Schönhausen; 1815 – 1898) – первый канцлер Германской империи.

117

Уильям Юарт Гладстон (William Ewart Gladstone; 1809 – 1898) – британский государственный деятель и писатель, четырежды был премьер-министром Великобритании.

118

Тонкое шерстяное нижнее мужское белье, названное по имени немецкого теоретика гимнастики Отто Йегера (1828 – 1912).

119

Сердечкин (*устар.*) – влюбчивый человек (с чувствительным сердечком).

120

«Мир Божий» – ежемесячный литературный и научно-популярный журнал, выпускавшийся в 1892 – 1906 годах.

121

Девственница (*фр.*).

122

Михаил Никифорович Катков (1818 – 1887) – основоположник русской политической журналистики, публицист, издатель, литературный критик.

123

Эдуар Рене Лефевр де Лабуле (Édouard René Lefebvre de Laboulaye; 1811 – 1883) – французский писатель, публицист, ученый, и политический деятель.

124

Морис Баррес (1862 – 1923) – французский писатель. Прославлял «свободного человека», позже призывал подчинить индивидуализм «национальному принципу».

125

Иван Петрович Крешев (1824 – 1859) – писатель, поэт, переводчик, журналист.

126

Николай Порфирьевич Греков (1810 – 1866) – поэт, переводчик.

127

Константин Константинович Случевский (1834 – 1909) – поэт, писатель, драматург, переводчик.

128

Платон Александрович Кусков (1834 – 1909) – поэт, переводчик, философ.

129

Александр Константинович Шеллер (псевд. Михайлов; 1838 – 1900) – писатель, поэт.

130

Иван Васильевич Омулевский (наст. фам. Федоров; 1836 – 1883) – писатель, поэт.

131

Шандор Петёфи (Sándor Petőfi; 1823 – 1849) – венгерский поэт, один из руководителей революции 1848 – 1849 годов в Венгрии.

132

Мариано Хосе де Ларра-и-Санчес де Кастро (Mariano José de Larra y Sánchez de Castro; 1809 – 1837) – испанский поэт, прозаик, публицист, один из основоположников костумбризма (от *исп.* costumbre – нрав, обычай).

133

Алексей Дмитриевич Галахов (1807 – 1892) – историк литературы, автор пособий по истории русской литературы, в том числе книги «Русская хрестоматия» (1842).

134

Яков Петрович Полонский (1819 – 1898) – поэт, писатель.

135

Владимир Григорьевич Бенедиктов (1807 – 1873) – поэт, переводчик. Я. П. Полонский подготовил к изданию сочинения Бенедиктова. См.: Бенедиктов В. Г. Сочинения. Т. 1, 2. СПб. – М., 1902.

Младшие боги (*лат.*)

137

Федор Евгеньевич Корш (1843 – 1915) – филолог, славист, востоковед, переводчик. Академик Петербургской академии наук.

138

Имеется в виду публикация в «Русском архиве» (1898) окончания пушкинской «Русалки». Впоследствии выяснилось, что текст сфальсифицирован.

139

Жеан Риктю (наст. имя Габриэль Рандон де Сент-Аман; 1867 – 1933) – французский поэт.

140

Реми де Гурмон (Remy de Gourmont; 1858 – 1915) – французский писатель, эссеист, художественный критик.

141

Антуан Альбала (Antoine Albalat; 1856 – 1935) – французский писатель, критик.

Условие, тезис (*греч.*).

Собороподобный (*фр.*).

Алиенировать (от *фр*. aliéner) – избавляться.

145

«Будем как солнце» – шестой поэтический сборник Бальмонта, вышедший в 1903 году в московском издательстве «Скорпион».

В первую очередь (*фр*.).

147

Я памятник воздвиг (*лат.*).

148

Начало первой строфы стихотворения Горация, входившего в гимназические программы.

149

«Горящие здания. Лирика современной души» – пятый поэтический сборник Бальмонта, вышедший в 1900 году в московском издательстве «Скорпион».

150

Имеется в виду основанный Пифагором пифагорейский союз, который был одновременно религиозным братством, философской школой и политической партией.

151

Имеется в виду ораторский стиль древнеримского ритора Марка Фабия Квинтилиана (ок. 36 – ок. 96).

152

Жорж Роденбах (Georges Rodenbach; 1855 – 1898) – бельгийский писатель.

153

Человек-зверь (*фр.*).

154

(У этих двух романов – «Непостоянная» (мадам де Ноайль) и «Новая надежда» (мадам д'Увилль) – есть одна общая и новая черта: несколько необычная искренность в раскрытии женской психологии) (*фр.*).

155

Арнольд Бёклин (Arnold Böcklin; 1827 – 1901) – швейцарский художник и скульптор; один из выдающихся представителей символизма в европейском изобразительном искусстве XIX века.

Будь без страха (*исп.*).

«Колдунья» – сб. «Будем как солнце».

Сб. «Будем как солнце».

159

Сб. «Горящие здания».

«Хочу» – сб. «Будем как солнце».

161

«Хочу».

«Белладонна» – сб. «Горящие здания».

163

Оптативный (от. *лат.* optativus) – желательный.

Сб. «Будем как солнце».

165

«Морская душа» – сб. «Будем как солнце».

166

Хосе Рибера (José de Ribera; по прозвищу Спаньолетто – «маленький испанец»; 1591 – 1652) – испанский живописец и гравер.

167

Упанишады – общее название различных по характеру и объему древнеиндийских религиозно-философских трактатов.

168

Ахура Мазда, Ормазд, Ормузд – авестийское божество, создатель всех вещей, обожествленное светлое начало в зороастризме.

169

Джакомо Леопарди (Giacomo Leopardi; 1798 – 1837) – итальянский романтический поэт.

170

Луиза-Викторина Аккерман (Louise-Victorine Ackermann; урожд. Шоке; 1813 – 1890) – французская поэтесса.

171

Жан-Мари Гюйо (Jean-Marie Guyau; 1854 – 1888) – французский философ, поэт.

172

Владимир Сергеевич Соловьев (1853 – 1900) – философ, поэт, публицист, литературный критик; почетный академик Императорской академии наук по разряду изящной словесности.

173

Сб. «Только любовь. Семицветник» – седьмой поэтический сборник Бальмонта, вышедший в 1903 году в московском издательстве «Гриф».

«Потухшие факелы» – сб. «Горящие здания».

175

«Избранный» – сб. «Горящие здания».

176

Сб. «Горящие здания».

177

Сб. «Горящие здания».

178

Поликлет (втор. пол. V в. до н. э.) – древнегреческий скульптор. «Каноном Поликлета» называли его самое знаменитое произведение – «Дорифор» (Копьеносец) (450 – 440 до н. э.), в котором, как считалось, запечатлены каноны мужской фигуры.

179

Франсуа Огюст Рене Роден (François-Auguste-René Rodin; 1840 – 1917) – французский скульптор.

180

«Человек со сломанным носом» (*фр.*) – скульптура О. Родена.

181

Сб. «Будем как солнце».

«Голос дьявола» – сб. «Будем как солнце».

183

Сб. «Только любовь».

«В душах есть все» – сб. «Горящие здания».

185

Сб. «Будем как солнце».

Сб. «Будем как солнце».

«В застенке» – сб. «Будем как солнце».

Сб. «Только любовь».

Бальмонт К. Д. Только любовь. М., 1904.

190

Сб. «Будем как солнце».

«Воздушный храм» – сб. «Будем как солнце».

«Гимн огню» – сб. «Будем как солнце».

«Влияние луны» – сб. «Будем как солнце».

«Лунная соната» – сб. «Только любовь».

«Полночь» – сб. «Только любовь».

«Кукольный театр» – сб. «Будем как солнце».

197

«Смертию – смерть» – сб. «Горящие здания».

«Лунное безмолвие» – сб. «Будем как солнце».

«Кукольный театр» – сб. «Будем как солнце».

«Осень» – сб. «Горящие здания».

201

Сб. «Будем как солнце».

«И Да и Нет» – сб. «Горящие здания».

«Гимн огню» – сб. «Будем как солнце».

«Прозрачность» – сб. «Будем как солнце».

«Различные» – сб. «Только любовь».

«К смерти» – сб. «Только любовь».

207

Там же.

Там же.

«Хоть раз» – сб. «Будем как солнце».

«Голос заката» – сб. «Будем как солнце».

211

«Смертию – смерть».

«Безглагольность» – сб. «Только любовь».

«Химеры» – сб. «Будем как солнце».

214

«Лунное безмолвие».

215

«Намек».

«Лунное безмолвие».

«Царство тихих звуков» – сб. «Только любовь».

«Болото» – сб. «Только любовь».

«Праздник свободы» – сб. «Будем как солнце».

Сб. «Будем как солнце».

«В застенке» – сб. «Будем как солнце».

«Мои песнопенья» – сб. «Будем как солнце».

223

«Молебен» – сб. «Горящие здания».

«И Да и Нет».

«Безглагольная поэма» – сб. «Только любовь».

226

«Дым» – сб. «Горящие здания».

227

«Крик часового» – сб. «Горящие здания».

«Черемуха» – сб. «Будем как солнце».

229

«Поздно» – сб. «Будем как солнце».

Сб. «Будем как солнце».

«Волны» – сб. «Будем как солнце».

«Старый дом» – сб. «Только любовь».

233

Эпиграф (*ит.*).

234

Анри Альбер (наст. имя Анри-Альбер Хауг; 1869 – 1921) – французский германист, переводчик.

Вторая книга отражений

235

Анри Альбер (Фридрих Ницше).

Его влияние на нашу молодую литературу было уже значительным. Оно будет возрастать с каждым днем. Благотворное? Пагубное? Не все ли равно! Оно дает нам новый материал для размышлений, новые побуждения для того, чтобы жить (*фр.*).

236

Дарданелов – персонаж романа «Братья Карамазовы».

237

Антон Антонович Сеточкин – персонаж повестей «Двойник» и «Записки из подполья».

238

Имеется в виду евангельская притча о воскрешении Лазаря (Ин. XI).

239

Реми де Гурмон (Remy de Gourmont, 1858 – 1915) – французский писатель, эссеист, художественный критик.

240

Чичисбей (*um.* cicisbeo) – в Италии в XVIII – XIX веках постоянный спутник замужней женщины, сопровождающий ее в общественных местах с согласия мужа. Чичисбеи – частые персонажи комических опер.

241

Жорис-Карл Гюисманс (Joris-Karl Huysmans; 1848 – 1907) – французский писатель, первый президент Гонкуровской академии.

242

Так Стендаль называет иногда в своем дневнике Анжелу Пьетрагруа (Angela Pietragrua; род. 1777).

243

Жозеф Дезире Фор (Joseph Désiré Faure; 1780 – 1859) – друг Стендаля, адвокат.

И вот это будет, быть может, для потомства (*фр*.).

245

Марк Ульпий Нерва Траян (Marcus Ulpius Nerva Traianus; 53 – 117) – римский император в 98 – 117 годах, при нем территория Римской империи достигла максимальных размеров. Правление Траяна отмечено расцветом культуры, его называют «серебряным веком» римской литературы.

Имеются в виду героини повестей Гоголя «Страшная месть», «Вий», «Тарас Бульба».

247

Улинька, Тентетников – персонажи «Мертвых душ».

Имеются в виду персонажи разных произведений Тургенева.

249

Сусанна – героиня рассказа «Несчастная».

250

Лиза, Елена – героини романов «Дворянское гнездо» и «Накануне».

251

Нежданов, Маркелов, Марианн, Соломин – персонажи романа «Новь».

252

Юлиан Мастакович – персонаж рассказа Достоевского «Елка и свадьба».

253

Имеется в виду повесть Л. Н. Толстого «Казаки».

Пенсне (*фр.*).

255

Указание на несостоявшееся объяснение Сергея Ивановича Кознышева и Вареньки – эпизод из романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина».

256

Кааба – постройка во внутреннем дворе мечети Масджид альХарам в Мекке, святыня ислама. В один из углов Каабы вмонтирован черный камень, целование которого – один из ритуалов хаджа.

257

Наргиле – вид кальяна.

Разделяй и властвуй (*лат.*).

259

Указание на эпизод из «Братьев Карамазовых».

260

Фустов – персонаж рассказа «Несчастная».

261

Теоретик анархизма князь П. А. Кропоткин пишет в книге «Записки революционера»: «…об отношениях императора к княжне N., которую Тургенев так хорошо обрисовал в “Дыме” под именем Ирины, – во дворце говорили еще более открыто, чем в петербургских салонах. Раз, когда мы вошли в комнату, где переодевались всегда, – нам сообщили, что “княжна N. сегодня получила отставку, на этот раз полную”. Полчаса спустя я увидел княжну N. Она явилась в церковь с распухшими от слез глазами. Все время службы она глотала слезы. Остальные дамы держались поодаль от несчастной, как бы для того, чтобы ее лучше видели. Прислуга уже вся знала про событие и обсуждала его на свой собственный лад. Было нечто отвратительное в толках этих людей, которые за день до того пресмыкались перед этой самой дамой».

262

Семен Соломонович Юшкевич (1868 – 1927) – писатель, драматург.

Имеются в виду рассказ «Вечный муж», персонажи романов «Братья Карамазовы», «Бесы», «Идиот».

Трусоцкий, Вельчанинов (см. ниже) – персонажи рассказа Достоевского «Вечный муж».

Кириллов, Верховенский – персонажи «Бесов».

Никсы – духи воды у древних германцев.

267

«Ламентации» – вторая книга «Романсеро», последнего сборника стихов Гейне. Начинаются «Ламентации» стихотворением «Испанские Атриды».

268

Ночная поездка (*нем.*).

269

На улице Лафит (*фр*.).

270

Мальпост (*фр.* malle-poste) – почтовая карета, перевозившая пассажиров и легкую почту.

271

«Книга песен» (*нем.*) – сборник стихов Гейне, вышедший в 1827 году и принесший ему мировую известность.

272

Битва при Гастингсе – сражение между англосаксонской армией короля Гарольда II Годвинсона и войсками норманнского герцога Вильгельма, произошедшее 14 октября 1066 года. Победа Вильгельма привела к покорению Англии норманнами.

Стихотворения «Мария Антуанетта» и «Помаре».

Утренний туалет королевы (*фр.*).

«Помаре».

Сад Мабиль (*фр.*) – место прогулок парижского полусвета.

277

В лес (*фр*.).

Крапюлинский, Вашлапский – персонажи из стихотворения «Два рыцаря».

На одной квар тире жили,
На одной постели спали;
Те же мысли, те же блохи
Бедных взапуски терзали!

Пер. с нем. В. Д. Костомарова.

Кистер – причетник в протестантской церкви.

281

Так печально плывут мертвецы (*нем.*)

Но что это, Аллах! Какое зрелище! (*нем.*).

283

Посмертной галантности (*нем.*).

Здесь: робко шмыгнуть (*нем.*).

285

Абулькасим Фирдоуси (ок. 935 – 1020) – персидский и таджикский поэт.

286

Получив за «Шахнаме» вместо золота серебро, Фирдоуси, по преданию, написал сатиру на шаха, за что подвергся опале.

287

Уицилопочтли – бог солнца и войны и национальный бог ацтеков.

288

Курта – свободная рубашка, доходящая до колен, традиционная одежда мужчин и женщин в странах Азии.

289

Кортес Эрнан (Hernán Cortés; 1485 – 1547) – испанский конкистадор, завоевавший Мексику и уничтоживший государство ацтеков.

290

Имеются в виду доступные лишь посвященным тайны мистерий, которые ежегодно проходили в древнегреческом Элевсине в честь богинь плодородия Деметры и Персефоны.

291

Джордано Бруно (Giordano Bruno; 1548 – 1600) – итальянский монах, философ и поэт, в 1583 – 1585 годах жил в Лондоне, где написал свои основные произведения.

292

Генри Стюарт Дарнли (Henry Stuart Darnley; 1541 – 1567) – король-консорт, второй муж королевы Шотландии Марии Стюарт. Погиб в результате заговора.

293

Роберт Деверё, 2-й Граф Эссекс (Robert Devereux, 2nd Earl of Essex; 1565 – 1601) – фаворит королевы Елизаветы. После неудачной попытки государственного переворота был обвинен в измене и казнен.

294

Знаменитые исполнители роли Гамлета. Павел Степанович Мочалов (1800 – 1848) – русский актер. Людвиг Барнай (Ludwig Barnay; 1842 – 1924) – немецкий актер. Томмазо Салвини (Tommaso Salvini; 1829 – 1915) – итальянский актер.

295

Франсуа де Бельфоре (François de Belleforest; 1530 – 1583) – писатель, автор книги «Необычайные истории, извлеченные из многих знаменитых авторов» (1580). Мотив одной из «Необычайных историй», заимствованный Бельфоре из хроники «Деяния данов» датского историка Саксона Грамматика (ок. 1140 – ок. 1216), был использован Шекспиром в трагедии «Гамлет».

296

Георг Готфрид Гервинус (1805 – 1871) – немецкий историк и литературовед.

297

Гамлет нарисовал (*лат.*).

298

Гиперион – в древнегреческой мифологии титан, сын Урана и Геи, «сияющий» бог, идущий по небу; в мифологии часто отождествляется с богом-солнцем Гелиосом.

299

Строки по переводу К. Р.[334]

300

Куно Фишер (Kuno Fischer; 1824 – 1907) – немецкий историк философии, автор книги «Гамлет Шекспира» (М., 1905).

301

Георг Моррис Кохен Брандес (Georg Morris Cohen Brandes; 1842 – 1927) – датский литературовед, публицист, автор книги «Вильям Шекспир» (т. 1 – 3; СПб., 1895 – 1896).

302

Перевод К. Р.

303

К. Р. в книге, содержащей его перевод «Трагедия о Гамлете, принце Датском» (СПб., 1900), приводит этот отрывок из Ф. де Бельфоре.

304

Перевод К. Р.

305

Рождает мужчина (*греч.*).

306

Цитата из статьи Юрия Николаева «Маджий в роли Гамлета» («Московские ведомости», 1892, № 84, 25 марта). Юрий Николаев – псевдоним писателя и критика Юрия Николаевича Говорухи-Отрока (1850 – 1896).

307

Имеется в виду библейский эпизод о жертвоприношении Авраама, в котором прославляется слепое повиновение «Господней воле».

308

Перевод Ганзен.

309

1Кор. VI, 16: «…сказано: два будут одна плоть».

310

См. Лк. XVIII, 16 – 17: «…пустите детей приходить ко Мне и не возбраняйте им, ибо таковых есть Царствие Божие. Истинно говорю вам: кто не примет Царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него».

311

См. Мф. XXVI, 6 – 13; Мк. XIV, 3 – 9; Лк. VII, 37 – 50.

312

См. Ин. VIII, 7: «Он… сказал им: кто из вас без греха, первый брось на нее камень».

313

Мк. II, 27.

314

Имеется в виду древнегреческий миф о Пигмалионе – скульпторе, создавшем прекрасную статую и влюбившемся в нее; тронутая его историей, богиня любви Афродита эту статую оживила.

315

Август Вильгельм Шлегель (August Wilhelm von Schlegel; 1767 – 1845) – немецкий критик, историк литературы, поэт, переводчик.

316

Дамаянти – персонаж «Сказания о Нале» из индийского эпоса «Махабхарата».

317

Рокамболь – главный персонаж цикла авантюрно-уголовных романов XIX века французского писателя Понсона дю Террая (1829 – 1871); нарицательное имя авантюриста.

Достаточно (*лат.*).

319

Милосердием (*лат.*).

«Бранд» написан в 1865 году.

321

Фогт – в Норвегии в XIX веке податной чиновник.

Пробст – старший пастор, подотчетный епископу, у лютеран.

323

Имеется в виду Йун Габриель Боркман – герой одноименной драмы Ибсена, написанной в 1896 году.

324

Павел Петрович Митрофанов (1873 – 1917) – историк, приват– доцент Санкт-Петербургского университета, близкий знакомый Анненского.

325

См. в «Записках из Мертвого дома»: «Был один ссыльный, у которого любимым занятием в свободное время было считать пали. Их было тысячи полторы, и у него они были все на счету и на примете. Каждая паля означала у него день…»

Имеется в виду самоубийство Ставрогина.

327

Роман «Преступление и наказание» печатался в журнале «Русский вестник» в № 1, 2, 4, 6 – 8, 11, 12 за 1866 год.

328

Тарлатан (*фр.* tarlatane) – прозрачная, похожая на кисею ткань.

329

Красная линия на схеме заменена жирной чертой.

Под знаком мученичества (*лат.*).

331

См. Мф. XXVII, 3 – 8.

332

Кочкарев – персонаж пьесы Гоголя «Женитьба».

333

Жорж Санд (George Sand, наст. имя – Амандина Аврора Люсиль Дюпен; 1804 – 1876) – французская писательница. Творчество Жорж Санд делится на разные периоды, но в целом отмечено романтической манерой письма.

334

К. Р. – поэтический псевдоним великого князя Константина Константиновича Романова (1858 – 1915) – поэта, переводчика и драматурга.